


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geschichte des Theaters

in seinen Beziehungen

zur Entwickelung der dramatischen Dichtkunst.

Erster Band:

Geschichte des griechischen und römischen Theaters.

Von

Gustav Körting.

Paderborn.

Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

1897.

Zweigniederlassungen in **Münster, Osnabrück** und **Mainz**.

Geschichte

des

griechischen und römischen Theaters.

Von

Gustav Körting.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1897.
Zweigniederlassungen in **Münster, Osnabrück** und **Mainz.**

Seinem lieben Freunde

Herrn Dr. phil. Karl Wagener

in Bremen

der Verfasser.

Vorwort.

Das Werk, dessen erster Band hiermit der Öffentlichkeit übergeben wird, soll die Geschichte des Theaters von den Zeiten des Altertums bis zur Gegenwart erzählen und zwar mit stetem Hinblicke auf die Beziehungen des Theaters zu der Entwickelung der dramatischen Dichtkunst. Es soll also dargelegt werden, wie Theater und Drama sich beständig gegenseitig beeinflußt haben, bald in fördernder, bald in hemmender Weise.

Der vorliegende erste Band behandelt das Theater der Griechen und der Römer, der zweite wird das Theater des romanischen und des germanischen Mittelalters, der dritte das Theater der Neuzeit behandeln. Jeder Band soll ein abgeschlossenes Ganze bilden.

Ausgeschlossen von der Besprechung bleibt das Theaterwesen der außereuropäischen Völker, also der Inder, der Chinesen, der Japaner u. a. Diese Beschränkung war notwendig, wenn nicht der Umfang des Werkes zum Schaden der Einheitlichkeit der Darstellung sich ungebührlich ausdehnen sollte; statthaft aber war sie, weil die Entwickelung des Schauspielwesens und der dramatischen Dichtung bei den Kulturvölkern Europas eine in sich einheitliche ist und Beeinflussung vom Morgenlande her nicht erfahren hat.

Der Verfasser hat seiner Erzählung eine solche Form geben wollen, welche auch Nichtgelehrten voll verständlich sei. Es wurden daher dem erzählenden Texte — abgesehen von wenigen Ausnahmefällen — weder Anmerkungen noch auch Quellennachweise beigegeben. Es ist vielmehr das gesamte gelehrte Material am Schlusse jedes Bandes in einem besonderen Teile zusammengestellt worden. Daß dafür die tabellarische und lexikalische Form gewählt wurde, geschah zum Zwecke größerer Übersichtlichkeit. Es wurde dadurch auch die Aufstellung eines Registers entbehrlich gemacht.

Herzlichen Dank habe ich meinem lieben Neffen und früheren Zuhörer, Herrn Dr. Felix Pabst in Bremen, für die sachkundige Unterstützung auszusprechen, welche er mir bei der Durchsicht der Druckbogen gewährt hat.

Kiel, den 25. März 1896.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.

Erster Abschnitt.

Das griechische Theater.

Zweiter Abschnitt.

Das römische Theater.

Zweiter Teil.

* Es sei hier die Bemerkung gestattet, daß die in diesen Abschnitten gemachten Angaben sich nur auf die Geschichte des Theaters, nicht auf die Geschichte des Dramas beziehen. Die letztere (und folglich auch die Biographie der dramatischen Dichter) wurde nur insoweit berücksichtigt, als sie in unmittelbarer Beziehung zur Geschichte des Theaters steht.

Nachträge und Berichtigungen.

S. 78 Z. 4 v. oben statt entsprechendem lies ansprechendem.

S. 85 Z. 12 v. unten. Einige Angaben über Baukosten und Bauausführung eines Theaters werden uns durch delische Inschriften aus dem J. 279 v. Chr. überliefert. Vgl. den wichtigen Aufsatz von Homolle im Bulletin de corresp. hellénique Bd. XIV (1890) p. 389 ff. (besonders 459 f. u. 472).

S. 89 Z. 3 v. unten. Die hier gemachte Angabe kann unklar erscheinen, es werde daher zur Verdeutlichung bemerkt, daß unter „den Raum unmittelbar vor dem Bühnengebäude" das Logeion und die Orchestra zu verstehen ist; vom Bühnengebäude aus betrachtet ist selbstverständlich das Logeion der vordere, die Orchestra der hintere Teil dieses Raumes.

S. 91 Z. 8 v. unten statt seinen lies **ihren.**

S. 326 u. 328 lies in der Überschrift bezüglicher statt bezüglichen.

Erster Teil.

Einleitung.

Unter „Theater“ verstehen wir im folgenden, indem wir das Wort als eine Gesamtbenennung brauchen, erstlich die dem Zwecke dramatischer Aufführungen dienenden Räume und Geräte, sodann das bei dramatischen Aufführungen thätige Personal (Schauspieler, Sänger, Tänzer, Statisten, Techniker), ferner die derartigen Aufführungen beiwohnende Zuhörerschaft (das Publikum), endlich alle die auf dramatische Aufführungen bezüglichen sei es öffentlichen sei es privaten Einrichtungen.

Die Geschichte des Theaters bildet eins der vielen Einzelgebiete der Sittengeschichte. Ein jedes dieser Einzelgebiete besitzt ein unzweifelhaftes Anrecht auf wissenschaftliche Erforschung und Betrachtung. Die richtige Gesamterkenntnis und Gesamtwürdigung des Sittenzustandes, der Kultur, irgend eines Volkes (oder einer Völkergruppe) zu irgend einer Zeit kann nur gewonnen werden durch richtige Erkenntnis und Würdigung aller der Einzelheiten, aus denen das Ganze sich zusammensetzt. Da darf nichts für unbedeutend und unwesentlich erachtet werden. Maßgebend muß vielmehr der Grundsatz sein, daß auch das, was dem nur die Oberfläche des Kulturlebens streifenden Blicke als klein und selbst als nichtig erscheinen mag, stets Bedeutung gewinnt, sobald es richtig aufgefaßt und in den richtigen Zusammenhang mit anderen Dingen gebracht wird. Man lächelt wohl oft darüber, wenn gelehrte Forschung sich mit Einzelheiten z. B. der Kleidung oder gar des Küchenzettels irgend welcher Vergangenheit beschäftigt. Berechtigt aber ist ein solches Lächeln nur in dem Falle, daß der Forscher bei seiner Arbeit vergißt oder überhaupt sich dessen gar nicht bewußt geworden ist, wie derartige Einzelheiten eben nur innerhalb eines großen Zusammenhanges Bedeutung erhalten. Und selbst das auf kein höheres Ziel gerichtete Sichbemühen um Feststellung irgendwelcher sittengeschichtlicher Einzeldinge kann, wenn sorglich und unverdrossen geübt, recht verdienstlich sein insofern, als dadurch für das große Gebäude der Sittengeschichte Stoff beschafft und

bearbeitet wird. Jeder Steinmetz nützt, wenn er mit fleißiger Hand einen Stein behaut, der des Baumeisters Zwecken dienen kann.

Unter den verschiedenen Einzelgebieten der Sittengeschichte muß aber hervorragende Wichtigkeit denjenigen zuerkannt werden, auf welchen die geistige Eigenart eines Volkes oder eines Zeitalters zu besonders klarem und faßbarem Ausdrucke gelangt. Es sind dies vor allem die religiösen Anschauungen, die Bethätigung des künstlerischen Sinnes, die staatlichen Einrichtungen, die Ordnung der Rechtsverhältnisse, die Art des Familienlebens. Ihnen reiht sich das Theater an. Nicht allein deshalb — obwohl das auch schon wichtig genug ist —, weil das Theater überall da, wo es überhaupt zu einer Pflegstätte der Kunst sich entwickelt hat, eine der ersten Stellen einnimmt unter den Veranstaltungen, welche einerseits den bereits erreichten Stand geistiger und sittlicher Bildung gleichsam in sinnfälliger Form verkörpern, andrerseits die weitere Entwickelung dieser Bildung erheblich zu beeinflussen vermögen. Nein, wichtiger noch ist das Theater in seiner Eigenschaft als Werkzeug, dessen die dramatische Dichtung sich zu ihrer Bethätigung und Wirksamkeit bedienen muß.

Theater und dramatische Dichtung stehen mit einander in engstem, in unlöslichem Zusammenhange. Das Verhältnis beider zu einander kann passend dem verglichen werden, welches — wenigstens nach empirischer Auffassung — zwischen Leib und Seele besteht. Das Theater ist, sozusagen, des Dramas Leib, das Drama des Theaters Seele. Wie nun der Leib die Seele und diese den Leib in mannigfaltigster Weise stetig beeinflußt, so findet in ganz entsprechendem Maße regste Einwirkung des Theaters auf das Drama und des Dramas auf das Theater statt. Die Gestaltung des einen wird, wenn nicht in ihrem vollen, so doch in sehr weitem Umfange, bedingt durch die Gestaltung des andern.

Vergleicht man Theater und Drama mit Leib und Seele, so kann diesem Gleichnis die Auslegung gegeben werden, daß in der Verbindung des Dramas mit dem Theater dem ersteren eine ungleich höhere Bedeutung zukomme, als dem letzteren, daß das Theater nichts anders sei, als eine Maschinerie, mittelst deren das Drama zu äußerer Erscheinung gelange. Auch daß die theatralische Form, wie der Leib, wandelbar und hinfällig, der dramatische Inhalt, wie die Seele, bleibend und unvergänglich sei, mag man aus dem Gleichnisse folgern wollen, unter Berufung auf die geschichtliche Erfahrung, daß in der That wenigstens einmal ein Drama, das griechische, seine theatralische Form überdauert und eines Fortlebens auch ohne diese Form sich als fähig erwiesen habe. Und endlich mag das Verhältnis der Unterordnung, in welchem obigem Gleichnisse zufolge das Theater zum Drama steht, zu der Erwartung berechtigen, daß das Theater sich dem Drama

jederzeit fügsam und geschmeidig anschmiege, und daß es ein bildsames Wachs sei in der Hand der dramatischen Dichter.

Wären alle diese Folgerungen richtig, so würde die Geschichte des Theaters als ein Bestandteil der Geschichte der dramatischen Dichtung aufgefaßt werden müssen und eben nur in Verbindung mit dieser behandelt werden dürfen.

Aber Gleichnisse können, da sie bekanntlich stets hinken, nicht feste Träger logischer Schlußfolgerungen sein.

Gewiß, das Drama ist der Seele, das Theater dem Leibe vergleichbar, aber doch eben nur vergleichbar. Der Vergleich ist berechtigt, aber das schließt nicht aus, daß er doch nur mit Vorbehalt hingenommen werden darf. Wer aus dem Vergleiche die oben angedeuteten Folgerungen ziehen wollte, dem würde sich mit gewichtigen Gründen widersprechen lassen. So wäre, um eins wenigstens zu berühren, entschieden in Abrede zu stellen, daß das griechische Drama das griechische Theater überdauert habe. Eher darf man sagen, daß, umgekehrt, das griechische Theater das griechische Drama um einige Jahrhunderte überlebt habe, obwohl auch diese Behauptung, so nackt und kahl hingestellt, nicht völlig zutrifft. Allerdings ist dem griechischen Drama infolge des Emporkommens der Renaissance eine Art von Wiederaufleben und damit ein Wiedereintritt in die Reihe der Kulturfaktoren beschieden gewesen, aber doch auch nur in sehr bedingtem Maße, und der ganze Vorgang hat weit mehr rein litterargeschichtliche, als sittengeschichtliche Bedeutung. Indessen nicht hier ist der Ort zu eingehenderer Behandlung und überhaupt nicht zu näherer Besprechung der Art des zwischen Drama und Theater bestehenden Verhältnisses. Dazu wird im Verlaufe der geschichtlichen Darstellung, welche in diesem Werke gegeben werden soll, wiederholt geeignetere Gelegenheit sich finden. Nur bezüglich eines Punktes ist schon hier eine kurze Erörterung unerläßlich. Es kann dabei ausgegangen werden von der oben aufgestellten Vergleichung, zumal da diese durch das, was hier zu sagen ist, als wohl berechtigt erwiesen wird.

Unstreitig ist für jeden, welcher dualistischer Auffassung des menschlichen Wesens huldigt, die Seele der höhere, der Leib der niederere Bestandteil menschlicher Persönlichkeit. Nichtsdestoweniger erweist sich erfahrungsgemäß die Herrschaft der Seele über den Leib als eine nur bedingte und beschränkte; namentlich den physischen Einwirkungen gegenüber, denen der Leib ausgesetzt ist, erscheint die Seele nur allzu oft als machtlos. Ganz entsprechend verhält die dramatische Dichtung sich zum Theater; nur in engbegrenztem Umfange vermag sie das letztere zu gestalten. Der dramatische Dichter findet stets eine bestimmte Gestaltung des Theaters als bestehend vor und muß notwendig mit dieser gegebenen Thatsache rechnen, wenn er sein Schaffen

nicht von vornherein mit Unfruchtbarkeit schlagen will. Wohl mag es ihm, wenn die Verhältnisse ihm günstig sind, gelingen, einzelne, ihm wünschenswert scheinende Abänderungen der vorhandenen Theaterzustände zu erreichen, meist freilich nur nach vorausgegangenem harten Kampfe. Sollte er aber, und vielleicht aus bestem Grunde, eine gänzliche Umformung des üblichen Schauspielwesens anstreben, so wird er gar rasch die Ohnmacht seines Willens gegenüber der Lebenszähigkeit des Bestehenden erkennen. Das Theater besitzt eben, trotz seiner selbstverständlichen Abhängigkeit vom Drama, dennoch diesem gegenüber eine verhältnismäßig große Selbständigkeit. Denn wenn das Theater überhaupt bei irgend einem Volke zu einer gewissen Festigkeit seiner Gestaltung gelangt ist, so wird es dadurch zu einem Bestandteile der Volkssitte und tritt als solcher in Mitgenuß des der Volkssitte eigenen zähen Beharrungsvermögens. Das Theater dient allerdings dem dramatischen Dichter als Werkzeug, aber es ist ihm ein sprödes Werkzeug, das sich nicht leicht ummodeln läßt, sondern darauf hingerichteten Versuchen sich widerspenstig erweist, weil es in seiner Gestaltung geschützt wird durch die Macht des Herkommens, der Gewohnheit. So erklärt sich die sonst sehr befremdliche Erscheinung, daß längst veraltete, ja widersinnig gewordene Theatereinrichtungen sich dennoch trotz alles Widerspruches der Dichter und auch der Schauspieler oft lange Zeiträume hindurch behaupten zum schweren Nachteile nicht nur der dramatischen, sondern auch der mimischen Kunst. Man denke z. B. an die im älteren französischen Theater übliche Besetzung eines Teiles der Bühne mit Zuschauerplätzen. Dem Theater ist eben eine gewisse Unbeweglichkeit und Starrheit eigentümlich, infolge deren es meist zurückbleibt hinter der Entwickelung der dramatischen Dichtung und dadurch notwendig hemmend auf diese einwirkt. Zu einem Teile ist dies übrigens schon darin begründet, daß jeder Neuerung im Schauspielwesen sich materielle Schwierigkeiten, namentlich aber finanzielle Bedenken entgegenzustellen pflegen. So hätten, um dasselbe Beispiel nochmals zu brauchen, die Zuschauerplätze auf der Bühne sich nicht so lange behauptet, wenn nicht ihre Hinwegräumung eine empfindliche Schmälerung der Theatereinnahmen mit sich gebracht hätte.

Das Theater verdankt freilich sein Dasein dem Drama — wobei es an sich gleichgültig ist, ob dieses letztere aus religiöser oder aus profaner Wurzel erwuchs —, aber wenn das Theater einmal in das Dasein eingetreten ist, so verbleibt es zwar selbstverständlich in Abhängigkeit von dem Drama, tritt aber zugleich in den großen Organismus des gesamten Kulturlebens ein und wird dadurch in enge Beziehung gesetzt zu einer ganzen Reihe von Verhältnissen, welche an sich mit dem Drama nichts zu schaffen haben. So beispielsweise mit den Verhältnissen, welche bezüglich der bildenden Künste statthaben. Es genügt ja schon, darauf hinzuweisen, daß die

äußere und die innere Einrichtung des Theaters zu einem guten Teile abhängig ist von der Leistungsfähigkeit der Baukunst und der dieser dienenden Technik.

Um deswillen ist auch die Geschichte des Theaters nicht eingeschlossen in der Geschichte der dramatischen Dichtung, bildet kein Anhängsel, kein Beiwerk zu dieser. Es gehört vielmehr, wie bereits hervorgehoben wurde, die Geschichte des Theaters in das Bereich der Sittengeschichte. Nur wird, wer die Geschichte des Theaters schreibt, sich stets dessen bewußt bleiben müssen, daß das Theater eine Veranstaltung ist, welche dem Zwecke der Versinnlichung dramatischer Dichtung dient, und daß es folglich in seiner Eigenart nur erkannt werden kann unter Berücksichtigung derjenigen dramatischen Dichtung, deren Organ es war oder noch ist. Auf dem Gebiete der Theatergeschichte tritt die Sittengeschichte in besonders enge Fühlung mit der Litteraturgeschichte, denn einen Bestandteil dieser letzteren bildet ja die Geschichte des Dramas.

Die dramatische Dichtung und das Theater sind zu künstlerischer Gestaltung und geschichtlicher Bedeutung nur bei indogermanischen Völkern gelangt. Semiten, Hamiten, Mongolen — um andere Völkergruppen gar nicht erst zu nennen — entbehren eines wirklichen Dramas und folglich auch eines dramatischer Kunst dienenden Theaters.[1] Das ist eine ebenso bemerkenswerte wie auffällige Erscheinung, namentlich hinsichtlich der Semiten, denen hohe geistige Beanlagung, insonderheit auch zu dichterischem Schaffen, gewiß nicht abgesprochen werden darf, mindestens nicht den Israeliten und den Arabern, ebensowenig auch den Syrern. Zu weit würde es hier führen, dem Grunde der Erscheinung nachspüren zu wollen. Es genüge die Feststellung der Thatsache. Nur die eine Bemerkung sei gestattet oder, richtiger, die eine Vermutung werde ausgesprochen, daß, was die Semiten anbelangt, ein Drama bei ihnen deshalb nicht erblüht sei, weil die Eigenart ihrer religiösen Anschauung und Sitte keinen Anstoß dazu gab, indem sie die Keime dramatischen Dichtens vielmehr von sich ausschloß. Diese Vermutung ist begründet in der Wahrnehmung, daß die beiden Urschöpfungen — um sozusagen — des Dramas und des Theaters, welche indogermanischen Völkern Europas verdankt werden, nachweislich vom religiösen Kultus ausgegangen sind. Freilich kommt ganz unstreitig noch mancher andere Umstand in

[1] In den Begriff des Dramas werden hier — und gewiß mit Recht — nicht einbezogen mimische, bezw. pantomimische Darstellungen. Diese finden sich allerdings, sei es in mehr oder weniger vorgeschrittener Entwickelung oder in mehr oder weniger rohen Ansatzformen, bei wohl allen, selbst bei den sogenannten wilden Völkern. Derartige Darstellungen bedürfen allerdings auch eines Theaters, doch hier soll eben nur das eigentlich dramatische Theater besprochen werden.

Betracht. Ja, man wird den letzten und ausschlaggebenden Grund der Sache in der zwischen den einzelnen Völkerfamilien bestehenden großen Verschiedenheit des Stammescharakters erblicken müssen, so mißlich es auch ist, einen so wenig greifbaren Faktor in eine wissenschaftliche Berechnung einzubeziehen.

Aber auch unter den indogermanischen Völkergruppen und Einzelvölkern haben bei weitem nicht alle sich als befähigt zu dramatischer Schöpfung erwiesen. Es haben vielmehr nur die arischen Inder, die Griechen und die romanisch-germanische Völkergruppe Anspruch auf den Ruhm solcher geistigen Großthat. Die übrigen Glieder der indogermanischen Familie — es kommen besonders die Italer,[1] die Kelten, die Slaven und die Armenier in Betracht — sind, so scheint es wenigstens, unfähig gewesen zur selbständigen Hervorbringung eines Dramas, sondern haben sich damit begnügt, in verhältnismäßig später Zeit das Drama und Theater ihren in dieser Hinsicht geistig regsameren Stammesgenossen nachzubilden, bald mit mehr, bald mit weniger glücklichem Erfolge. So kann nur in uneigentlichem Sinne z. B. von einem russischen oder polnischen Drama gesprochen werden. Damit ist übrigens nicht im mindesten ein abfälliges Urteil über den ästhetischen Wert ausgedrückt, der den Dramen etwa eines Puschkin oder eines Felinski zukommt. Es handelt sich hier lediglich um die Frage der Ursprünglichkeit oder — das Fremdwort ist vielleicht deutlicher — der Originalität in Bezug auf das Erschaffen der dramatischen Form.

Innerhalb der romanisch-germanischen Völkergruppe sind ebenfalls durchaus nicht alle Glieder schöpferisch gewesen auf dramatischem Gebiete. Unter den Romanen entbehren die Rumänen des Dramas, wie sie ja auch sonst geistig wenig produktiv gewesen sind, freilich nicht sowohl wegen Mangels an Begabung, als durch Einwirkung unglücklicher geschichtlicher Verhältnisse. Weit wichtiger aber ist zu bemerken, daß die litterarisch sonst so regsamen Norweger und Isländer und ebenso die Angelsachsen (vor ihrer Mischung mit den französischen Normannen) an der Schaffung des mittelalterlichen Dramas keinen Anteil genommen haben. Die Unfruchtbarkeit der Angelsachsen auf dem Gebiete des Dramas ist um so befremdlicher, als nach der normannischen Eroberung gerade in England die dramatische Dichtung zu üppiger Blüte sich entfaltet hat. Diese Thatsache ist schwer zu erklären.[2] Einigermaßen begreiflich ist sie aber für denjenigen, welcher einerseits die

[1] Die Italer mögen hier mitgenannt werden, jedoch mit dem Vorbehalte späteren Zurückkommens auf die Frage ihrer dramatischen Fruchtbarkeit oder Unfruchtbarkeit.

[2] Ganz verkehrt wäre es, sie hinwegleugnen und behaupten zu wollen, daß eine angelsächsische dramatische Dichtung zwar bestanden habe, ihre Hervorbringungen aber verloren gegangen seien. Das dialogische Gedicht „der Seefahrer" kann keineswegs zu so kühner Annahme berechtigen.

politische Geschichte, anderseits das geistliche Epos und die Lyrik der Angelsachsen kennt und die auf beiden Gebieten sichtlich sich bekundende Erschlaffung des angelsächsischen Volkstums wahrgenommen hat. Wären die Angelsachsen nicht frühzeitig erschlafft, sie würden erst den Dänen und dann den Normannen erfolgreicher zu widerstehen vermocht haben. Ein müdes, alterndes Volk hat nie ein Drama erschaffen, überhaupt nie Großes geleistet. Erst durch die Mischung mit den Normannen wurden die Angelsachsen umgewandelt zu dem thatkräftigen Volke der Engländer, das auf allen Feldern des staatlichen und geistigen Lebens ein so wunderbares schöpferisches Vermögen erwiesen hat.

Die Geschichte des Dramas teilt sich, wie aus dem Gesagten erhellt, in drei Hauptgebiete: das Drama der Inder, das Drama der Griechen und das Drama der romanisch-germanischen Völkergruppe. Das indische Gebiet ist von den beiden europäischen völlig gesondert und bildet durchaus eine in sich abgeschlossene Einheit. Die indische Kultur und Litteratur haben, so scheint es wenigstens, ganz selbständig und eigenartig sich entwickelt; mindestens haben sie irgendwelche bedeutsame Beeinflussung durch das europäische, insonderheit durch das griechische, Geistesleben während des ganzen Altertums nicht erfahren.

Dem griechischen Drama wurde das römische, fast sklavisch, nachgebildet, so daß dieses letztere, abgesehen von der Fabula praetextata und togata, wahrer Selbständigkeit entbehrt. In der Posse floß allerdings vielleicht neben dem griechischen Strome, und gleichsam unterirdisch, ein italischer, der aber doch kein national-römischer war. Doch davon wird später zu reden sein.

Das romanisch-germanische Drama des Mittelalters ist an sich durchaus unabhängig von dem griechisch-römischen und steht zu dem letzteren schon um deswillen in scharfem Gegensatze, weil die Dichtung des Mittelalters von christlichem Geiste erfüllt ist. Ursprünglich findet keinerlei Berührung zwischen diesen beiden Dramen statt,[1] selbst keine Berührung formaler Art, wie sie sonst auf litterarischem Gebiete so häufig zwischen Altertum und Mittelalter beobachtet wird, so z. B. in dem Einflusse des Formalismus der aristotelischen Philosophie auf die Ausbildung der theologischen Systematik. Aber die Renaissance verlieh dem antiken Drama (und zwar zunächst dem römischen) ein Wiederaufleben — soweit in derartigen Dingen von einem solchen gesprochen werden kann —, und dies hatte zur Folge, daß die mittel-

[1] Nicht erst der Bemerkung bedarf es, daß in dieser Hinsicht die im Mittelalter wiederholt geübte gelehrte Nachbildung antiker (lateinischer) Dramen (meist Komödien) eine Ausnahme bildet, daß diese aber hier nicht in Betracht kommen kann, eben wegen ihres gelehrten Charakters.

alterliche Form des Dramas entweder mit der antiken sich mischte und verquickte oder aber von dieser völlig verdrängt ward, wenigstens für längere Zeit. Sowohl der eine wie der andere Vorgang hat sich in mannigfachen Abstufungen und unter vielfach wechselnden Erscheinungsformen vollzogen. So wird durch die Renaissance die Geschichte des romanisch-germanischen Dramas in zwei Hauptzeiträume — den mittelalterlichen und den neuzeitlichen — zerlegt; innerhalb eines jeden derselben, namentlich aber innerhalb des zweiten, erfordert wieder ein jedes der betreffenden Einzelvölker eine besondere Betrachtung.

Die Einteilung der Geschichte des Dramas, wie sie eben angedeutet wurde, ist auch für die Geschichte des Theaters gültig. Nur eine kleine Abänderung ist vorzunehmen. Es wurde oben gesagt, daß das römische Drama im wesentlichen eine Nachbildung, ein Abklatsch des griechischen gewesen sei und folglich Selbständigkeit nicht besitze. Ein wenig anders verhält es sich mit dem römischen Theater. Dieses nämlich ist in nicht unwesentlichen Beziehungen keine bloße Wiederholung des griechischen, sondern eine Umgestaltung desselben. Die Abweichungen des römischen von dem griechischen Theater zeugen keineswegs von einer Steigerung der künstlerischen Ansprüche, aber, zu einem Teile wenigstens, von einer verständigen Berücksichtigung praktischer Bedürfnisse. Es verdient daher das römische Theater eine besondere Betrachtung.

Von der Skizze der Geschichte des Theaters, welche im Nachstehenden gegeben werden soll, bleibt die Geschichte des indischen Theaters ausgeschlossen. Selbstverständlich nicht etwa, weil es der Darstellung unwert wäre. Ein Theater, auf welchem Schauspiele, wie „die Çakuntala“, zur Aufführung gelangten, besitzt vollstes Anrecht auf Beachtung. Aber die Behandlung des wichtigen und anziehenden Gegenstandes würde dem vorliegenden Buche den Charakter der Zwitterhaftigkeit aufgedrückt haben, weil eben das indische Drama und Theater einer Kulturwelt angehören, welche weit abliegt von der europäischen. Die Beschränkung auf das Theater der Völker Europas erschien demnach statthaft und ratsam.

Unsere Skizze wird folglich drei Hauptteile umfassen: A. das Theater des klassischen Altertums (I. das Theater der Griechen, II. das Theater der Römer); B. das Theater der romanisch-germanischen Völker des Mittelalters; C. das Theater seit der Renaissance.

Vor dem Beginn unserer geschichtlichen Skizze seien einige Bemerkungen über das Wesen des Dramas gestattet. Die aphoristische Form

derselben wolle man aus dem Streben nach Kürze erklären und um dieses Strebens willen verzeihen.

Das „Denken" ist ein psychischer Vorgang, durch welchen Einzelbegriffe einerseits aus der Erfahrung gewonnen, andrerseits unter einander zu mehr oder weniger ausgedehnten Reihen (Gedanken) verbunden werden, von denen, bei normalem Vollzuge des Vorganges, eine jede eine in sich abgeschlossene und relativ widerspruchsfreie Einheit darstellt.

Das also ebensowohl Begriffe bildende als auch Begriffe verbindende Denken hat zu seinem unmittelbaren Gegenstande die Gesamtheit der in der Erscheinungswelt der Beobachtung sich darbietenden Zustände und Geschehnisse in dem Umfange und in der Art, in welchem und in welcher sie von dem denkenden Subjekte aufgefaßt werden.

Der Inhalt des Denkens ist zunächst nur für das Bewußtsein des denkenden Individuums selbst vorhanden. In das Bewußtsein anderer Individuen kann er erst dann übertragen werden, wenn er irgendwie versinnlicht, d. h. der sinnlichen Wahrnehmung erfaßbar gemacht wird. Am vollkommensten geschieht diese Versinnlichung durch die Lautsprache, d. h. durch die Umsetzung der Begriffe in artikulierte Laute. „Sprechen" ist nichts anderes, als ein in Laute umgesetztes Denken.

Jedes Denken ist, weil von einem individuellen Subjekte geübt, im letzten Grunde subjektiv. Gesteigert und erhöht aber wird die Subjektivität seiner Beschaffenheit dann, wenn es unter dem Einflusse und unter der Mitwirkung einer bestimmten individuellen seelischen Empfindung (einer Stimmung, eines Affektes) vollzogen wird. Ein solches Denken darf vorzugsweise als „subjektiv" bezeichnet werden, und im Gegensatze dazu das relativ affektfreie Denken als „objektiv."

Auch in noch anderer Beziehung ist die Vollzugsweise des Denkens eine zweifache. Es kann nämlich der Denkende entweder lediglich und schlechthin an dem Inhalte des Denkens interessiert sein oder aber zugleich auch an der Form dieses Inhaltes Interesse haben. In dem ersteren Falle ist der Wille des Denkenden einfach darauf gerichtet, solche Begriffe und Begriffsreihen zu bilden, wie sie für den praktischen Zweck irgend welcher Erwägung oder Mitteilung erfordert werden. Im letzteren Falle dagegen verbindet der Denkende damit zugleich die Absicht, den Ergebnissen seines Denkens eine solche Form zu geben, welche ihm selbst und eventuell auch anderen gefalle. Ist diese Absicht vorhanden und wird das Denken durch die Sprache versinnlicht, so muß die Absicht auch auf die sprachliche Form sich erstrecken. So läßt sich ein praktisches und ein ästhetisches oder künstlerisches Denken unterscheiden. Das erstere verfolgt lediglich ein praktisches Ziel, das sich als Klarheit bezeichnen läßt. Das letztere ist außerdem auf Gefälligkeit,

d. h. auf Schönheit der Form gerichtet. Was unter Gefälligkeit und Schönheit zu verstehen sei, bleibe einstweilen unerörtert und späterer Andeutung vorbehalten.

Noch eine dritte Zweiheit des Denkens ist hervorzuheben. Der Denkende kann die Begriffe einfach aus der Erfahrung in der Art ableiten, daß er den ihm durch die Erfahrung gebotenen Stoff als etwas Gegebenes hinnimmt. In diesem Falle verfährt er empirisch oder, wie man auch sagen darf, realistisch. Er kann aber auch bezüglich des Erfahrungsstoffes sich kritisch verhalten, d. h. das Bedürfnis empfinden, denselben irgendwie umzubilden, sei es durch Minderung oder durch Mehrung seines Bestandes oder durch Abänderung seiner Beschaffenheit. Durch solches Verfahren wird der betreffende Erfahrungsstoff der empirischen Realität entfremdet und also idealisiert. Das Denken ist folglich dann ein idealistisches. Der Beweggrund des idealistischen Denkens ist entweder das Streben nach Täuschung oder das Streben nach Schönheit, sein Ergebnis entweder Lüge oder aber Dichtung. Der Denkende lügt, wenn er z. B. einen nicht goldenen Stoff (mit Bewußtsein und demnach absichtlich) als einen goldenen auffaßt, um andere zu täuschen; er dichtet, wenn er dasselbe thut, aber nur um deswillen, weil ihm der goldene Stoff schöner erscheint, als ein nicht goldener. Wer einem Baume statt grüner oder gelber Blätter goldene andenkt, ist ein Dichter; wer aber, um zu täuschen (und durch die Täuschung sich zu bereichern), ein kupfernes Geldstück als ein goldenes auffaßt, ist ein Betrüger.

Das idealistische Denken als dichtendes Denken ist somit, weil es dem Streben nach Schönheit entspringt, zugleich auch ein ästhetisches Denken. Daraus folgt, daß das dichtende Denken nicht nur den Erfahrungsstoff idealisiert, sondern auch nach gefälliger, d. h. schöner Form der Denkergebnisse strebt.

Wenn obige Aufstellungen als annehmbar erscheinen, so haben wir die Vollzugsformen des Denkens in drei Kategorieen und jede der letzteren wieder in zwei Arten zu teilen, nämlich:

I. Das objektive (relativ affektfreie) und das subjektive (im Affekt sich vollziehende) Denken;

II. das praktische und das ästhetische Denken;

III. das realistische und das idealistische Denken, welches letztere, wenn es dem Streben nach Schönheit entspringt, dichtendes Denken ist.

Von diesen sechs Vollzugsformen des Denkens sind einerseits die je ersten, andrerseits die je zweiten einander verwandt und einander bedingend, so daß einerseits die Dreiheit des objektiven, des praktischen und des realistischen Denkens, andrerseits diejenige des subjektiven, des ästhetischen und des idealistischen Denkens eine Einheit bildet. Dagegen schließen die beiden

daraus sich ergebenden Einheiten einander aus, weil die Beschaffenheit der einen zu der Beschaffenheit der anderen im Verhältnisse des aufhebenden Widerspruches steht. Es kann also eine Vollzugsform der einen Einheit sich nicht mit einer solchen der anderen Einheit verbinden. Dieser Satz ist nur durch die eine nähere Bestimmung einzuschränken, daß jede Vollzugsform des Denkens insofern praktisches Denken ist, als sie das praktische Ziel der Begreiflichkeit erstreben muß.

Keine Vollzugsform des Denkens kann für sich allein zur Anwendung gelangen, sondern eine jede kann nur dann sich bethätigen, wenn sie mit einer andern oder — und das ist der normale Fall — mit den beiden anderen derjenigen Einheit, welcher sie selbst angehört, sich verbindet.

Das idealistische Denken ist, wenn es dichtendes Denken ist, stets verbunden mit dem ästhetischen Denken, häufig und gern vereint es sich auch mit dem subjektiven (im Affekte sich vollziehenden) Denken.

„Dichtung" ist demnach das Ergebnis des zugleich idealistischen und ästhetischen Denkens, welches entweder mit oder ohne Einwirkung eines Affektes vollzogen worden ist. Die Mitwirkung des Affektes kann als Regel, das Gegenteil als Ausnahme gelten.

Das dichtende Denken ist nicht geeignet zur Anwendung im gewöhnlichen Laufe des Lebens. Schon aus dem Grunde nicht, weil es durch das Trachten nach Idealisierung des Erfahrungsstoffes und nach Schönheit der Form einen größeren Aufwand an geistiger — sei es auch unbewußter — Anstrengung erfordert, als das auf Begreiflichkeit schlechthin gerichtete, den Erfahrungsstoff einfach als etwas Thatsächliches auffassende praktische und realistische Denken. So ist das letztere die weit üblichere Vollzugsform des Denkens und kann eben deshalb als die normale gelten. Die Anwendung des dichtenden Denkens erfolgt nur auf Grund besonderer Anlässe. Diese können verschiedener Art sein. Der häufigste und wirksamste Anlaß aber ist die Beeinflussung des Denkenden durch einen starken Affekt. Durch einen solchen wird des Denkenden Geist — um so zu sagen — aus seiner Gleichgültigkeitslage emporgehoben und angeregt zu stärkerer und leistungsfähigerer Bethätigung seiner Denkkraft. So verbindet das dichtende Denken sich mit jedem Affekte: mit dem Schmerze und mit der Freude, mit der Furcht und mit der Hoffnung.

Was von dem dichtenden Denken, das gilt in noch höherem Grade von seiner Versinnlichung in Sprachlauten, also von der dichterischen Sprache. Denn die Erzeugung der letzteren bürdet dem Denkenden eine Mehrarbeit auf, weil er ja nicht nur nach Schönheit des Inhaltes und der Form des Gedachten, sondern auch nach Schönheit der Form des Gesprochenen streben muß. Und zwar kann es sich hier um eine doppelte Form handeln. Erstlich

um diejenige, welche man als die eigentliche Sprachform dichterischer Art bezeichnen kann: sie besteht in der ästhetischen Wortwahl und Wortverbindung. Sodann aber um eine zweite, welche man die „Lautform" nennen darf. Es bedarf das einer kurzen Erklärung, in welche freilich wiederum der Begriff des Schönen einbezogen werden muß, der jedoch vorläufig nicht näher bestimmt werden kann.

Jeder Affekt besteht in einer Erregung nicht bloß des Geistes, sondern auch des Leibes, er ist ein psychophysischer Vorgang, der sich — nicht eben in anmutiger, aber vielleicht in treffender Weise — mit der Erschütterung eines irgendwelche Flüssigkeit enthaltenden Gefäßes vergleichen läßt. Daher bekundet sich der Affekt auch in leiblicher Bewegung, welche je nach der Beschaffenheit des Affektes selbst auch stets eine verschiedene ist. Die Gebärden z. B. des Schmerzes sind andere, als die Gebärden der Freude. Ein näheres Eingehen auf die Sache ist hier entbehrlich, es genügt eben die Bemerkung, daß die Affektgebärde in einem bestimmten Verhältnisse zu der Art des Affektes steht.

Nun aber ist auch das Sprechen, insoweit als es ein physiologischer Vorgang ist, Bewegung, man kann es „Lautbewegung" nennen. Folglich muß, wenn der Affekt durch Sprechen versinnlicht wird, die damit sich vollziehende Lautbewegung in der Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Bestandteile dem Affekte sich anpassen, und zwar muß, wenn das Sprechen im Affekte dichterisches Sprechen ist und als solches von ästhetischem Streben getragen wird, die Anpassung in der Art geschehen, daß das Ergebnis ein schönes ist. So gewinnt das auf dem Affekte beruhende dichterische Sprechen eine eigene Lautform, den „Rhythmus". Je stärker der Affekt ist, desto weiter entfernt sich die seinem Ausdrucke dienende Lautform von der Lautform der das praktisch-realistische (affektfreie) Denken versinnlichenden Rede, der sogenannten Prosa, in welcher von dem Redenden der Art, wie er die Lautelemente auf einander folgen läßt, keine oder doch nur nebensächliche Beachtung geschenkt und die Erzeugung rhythmischen Klanges nicht beabsichtigt wird. Freilich die Gegensätze berühren sich auch hier: im höchsten Affekte kann es geschehen, daß der Redende, weil eben überwältigt von dem in ihm erbrausenden Gefühle, auf die Erzeugung rhythmischer Lautform verzichtet, ja, daß er auch die eigentliche Sprachform außer acht läßt und die Worte hervorstößt, als ob sie bloße Empfindungslaute wären. Übrigens ist das dichterische Sprechen, da es auch unter Mitwirkung eines nur schwachen Affektes oder unter geflissentlicher Zurückdrängung jedes Affektes vollzogen werden kann, durchaus nicht unbedingt an die rhythmische Lautform gebunden, sondern kann sehr wohl auch in der des Rhythmus entbehrenden Prosalautform erfolgen. Auf diesen Punkt wird weiter unten noch einmal zurückzukommen sein. —

Das Empfindungsleben eines jeden Menschen bewegt sich unablässig auf und nieder zwischen zwei Polen, der Lust und der Unlust. Lust und Unlust lassen sich als das Behagen, bzw. als das Mißbehagen des sie empfindenden Individuums an der jeweiligen Erscheinungsform seines eigenen Lebens bezeichnen. Zwischen der höchsten Lust und der höchsten Unlust — beide Endpunkte werden praktisch nur sehr selten erreicht, da beide den Verzicht auf das Leben bedingen — zieht sich eine lange Reihe von Abstufungen und Mischungen der Lust- und Unlustgefühle hin. In der Mitte der Reihe liegt der Gleichgültigkeits- oder Indifferenzpunkt, auf welchem Lust und Unlust einander aufheben, so daß alles Begehren und alles Fürchten erlischt. Der Indifferenzpunkt wird von keinem Individuum jemals erreicht, so lange das Selbstbewußtsein in ihm lebendig ist; seine Erreichung findet nur statt im traumlosen Schlafe. Indessen darf man auch die weder besonders lustvolle noch besonders unlustvolle Stimmung, in welcher das Individuum während seines gewohnten Alltagslebens sich befindet, als „Indifferenzlage", besser vielleicht freilich als „Normallage" bezeichnen. Die Lust- und Unlustempfindungen werden hervorgebracht durch Reize, d. h. durch unmittelbare Einwirkungen der Dinge der Außenwelt auf das Individuum und dann verstärkt durch die Reflexion, zu welcher das Individuum durch die Reize angeregt wird. Die Reflexion verhält sich zum Reize wie die Resonanz zum Schalle. Die Lust- und Unlustempfindungen sind scheinbar teils physischer teils psychischer Art, in Wirklichkeit mischen sich in ihnen stets psychische und physische Elemente.

Die Reize wirken auf die verschiedenen Individuen in verschiedener Art, da jedes Individuum sich zu jedem Reize anders verhält, als jedes andere. Daher sind Lust- und Unlustempfindungen durchaus subjektiv, und es kann geschehen, daß ein und derselbe Reiz bei dem einen Individuum Lustempfindung, bei einem anderen Unlustempfindung erregt. Auch ein und dasselbe Individuum verhält sich oft zu einem und demselben Reize zu verschiedenen Zeiten verschieden je nach dem augenblicklichen Gesamtzustande seiner psychischen und physischen Beschaffenheit. Indessen ist das doch nur ein für unseren Zweck nicht in Betracht kommender Ausnahmefall. Wichtiger ist es, die Erfahrungsthatsache hervorzuheben, daß die unter gleichen Daseinsbedingungen und unter wenigstens ungefähr gleichen Kulturverhältnissen lebenden Individuen, falls sie nur geistig und leiblich normal gesund sind, von den gleichen Reizen in wesentlich gleicher Weise beeinflußt werden, so daß in Bezug hierauf meist nur Gradunterschiede stattfinden, welche, wenn auch an sich beachtenswert, doch dann, wenn es sich, wie im folgenden, um ästhetische Dinge handelt, nicht von weittragender Bedeutung sind. Anders verhält es sich, wo Individuen und Individuenmassen (Volksstämme, Rassen)

in Betracht kommen, deren Lebens- und Gesittungsverhältnisse in erheblichem Maße von einander abweichen. Dann macht die Verschiedenheit gerade in ästhetischen Dingen sich besonders scharf geltend, während in mancher anderen Beziehung die Gleichartigkeit der menschlichen Natur auch dann noch Gleichartigkeit der Reizwirkungen bestehen läßt.

Noch eine Bemerkung ist hier zu machen. Unlustempfindungen können durch die Reflexion des sie empfindenden Subjektes zu Lustempfindungen sich umgestalten. So ist es denkbar, daß Schmerz als Wonne empfunden wird, wenn der ihn Erduldende oder vielmehr ihn Genießende durch die Schmerzertragung ein ideales Gut sich erringen zu können überzeugt ist. So kann die Furcht und kann auch das Grauen mit großem Behagen empfunden werden, wenn es entweder mit der Freude am Ungewöhnlichen sich verbindet oder wenn der von Furcht oder Grauen Ergriffene von dem Ausharren in seiner unheimlichen Lage eine Befriedigung seines Selbstgefühles erwarten darf oder endlich, wenn das sich fürchtende Individuum nicht für sich selbst, sondern für eine andere Person Gefahren voraussieht, dabei aber die tröstliche Gewißheit besitzt, daß es sich gar nicht um Wirklichkeit, sondern nur um Dichtung handelt. Denn in solchem Falle verschmilzt das Furchtgefühl mit dem Lustgefühle gespannter Erwartung auf etwas Bevorstehendes, das neu und interessant ist.

Jedem Individuum sind die Lustempfindungen angenehm, die Unlustempfindungen unangenehm. Daher streben alle Individuen nach einer möglichst großen Summe von Lustempfindungen und nach einer möglichst kleinen Summe von Unlustempfindungen. Das Leben eines jeden einzelnen Menschen ist eine beständige Jagd nach der Lust und eine beständige Flucht vor der Unlust.

Dinge, welche in dem Individuum, das ihrer Einwirkung unterliegt, Lustempfindungen erwecken, pflegen unter bestimmten, gleich näher zu erörternden Bedingungen als „schön" bezeichnet zu werden. Vornehmlich wird dieses Epitheton den mittelst des Gesichts- oder des Gehörssinn wahrnehmbaren Dingen beigelegt, und diese Anwendung darf wohl als die eigentliche gelten, die im gewöhnlichen Sprachgebrauche allerdings beliebte Ausdehnung auch auf andere Dinge, z. B. auf Gerüche, mithin als bloße Übertragung betrachtet werden. Das Wort „Ding" fassen wir hierbei in seinem weitesten Sinne auf, wonach es einerseits auch Personen, andrerseits Erzeugnisse geistigen Schaffens, also namentlich Kunstwerke, in sich begreift. Indessen lassen wir die Kunstwerke zunächst außer Betracht, nehmen höchstens gelegentlich Bezug auf sie.

Es gilt nun endlich, den Begriff des „Schönen" thunlichst klar zu stellen.

Die Dinge erscheinen der menschlichen Wahrnehmung stets als räumliche oder zeitliche Vielheiten. Oder, mit anderen Worten, wir nehmen nicht Dinge, sondern stets nur Verbindungen von Dingen, Dingkomplexe, wahr. Das Ding an sich entzieht sich unserer Wahrnehmung. Sehen wir z. B. einen Baum, so unterscheiden wir an ihm Stamm, Äste, Zweige, Blätter etc. Hören wir ein Musikstück oder lesen wir ein Gedicht, so löst sich das erstere in einzelne Takte, das letztere in einzelne Worte auf.

Jedes Ding setzt sich für die Wahrnehmung aus mehreren, bzw. aus vielen sei es gleichartigen sei es ungleichartigen Bestandteilen zusammen. Überdies kann das äußere sowie das innere Verhältnis dieser Bestandteile zu einander ein verschiedenes sein. Somit besitzt jedes Ding — genauer gesprochen, „jedes Einzelding“ — seine eigenartige, individuelle Beschaffenheit. Durch diese Beschaffenheit ist die Art seiner Einwirkung auf den Wahrnehmenden bedingt, d. h. von dieser Beschaffenheit ist es abhängig, ob die durch das Ding ausgeübten Reize in dem Wahrnehmenden Lust- oder Unlustempfindungen erregen.

Welche Beschaffenheit eines durch den Gesichts- oder Gehörssinn wahrgenommenen Dinges ist nun zur Erregung solcher Lustempfindungen geeignet, daß dem betreffenden Dinge das Prädikat „schön“ zuerkannt werden darf? Darauf ist vielleicht mit folgenden Sätzen zu antworten.

Lusterregend vermag ein Ding überhaupt nur dann zu wirken, wenn seine Wahrnehmung (Perception) mühelos, d. h. so erfolgt, daß das wahrnehmende Individuum sich einer geistigen Anstrengung nicht bewußt wird. Ist die Perception mit dem Unlustgefühle der Mühe gepaart, so wird dadurch die Erregung eines Lustgefühles vereitelt oder doch beeinträchtigt. Im Falle der Vereitelung wird das betreffende Ding, da es dann ja lediglich das Unlustgefühl der Mühe erregt, selbstverständlich nicht als „angenehm“ und folglich auch nicht als „schön“ empfunden; im Falle der Beeinträchtigung wird dem betr. Dinge das Prädikat „schön“ wenigstens nur in bedingter Weise zuerkannt werden können. Von einem schwer verständlichen Gedichte z. B. wird man entweder schlechtweg urteilen, daß es unschön sei, oder man wird doch die etwaige Anerkennung seiner Schönheit mit allerlei Einschränkungen verbinden. Und dabei ist noch zu bemerken, daß bei streng logischem Verfahren die Fällung eines Urteiles in bedingter Form unstatthaft ist, daß also ein nicht unbedingt schönes Ding, streng logisch genommen, als nicht schön gelten muß.

Mühelos erfolgt die Wahrnehmung (Perception) eines Dinges nur dann, wenn dasselbe sei es — um so zu sagen — in aufsteigender oder in absteigender Richtung ein gewisses Maß der räumlichen oder zeitlichen

Ausdehnung nicht überschreitet. Bestimmt wird dieses Maß im letzten Grunde durch die Leistungsfähigkeit unserer Sinne, welche weder das sehr Kleine (bzw. das zeitlich sehr Kurze) noch das sehr Große (bzw. das zeitlich sehr Lange) zu erfassen vermögen. Das Maß ist nun freilich bei jedem Individuum ein etwas anders begrenztes, weil auch die Leistungsfähigkeit der Sinne eine individuell verschiedene ist, aber der Spielraum der möglichen Schwankungen ist doch verhältnismäßig nur klein, und sein Vorhandensein ist gleichgültig für die hier in Betracht kommende Sachlage.

Innerhalb der Ausdehnungsgrenzen, welche der Wahrnehmung gesteckt sind, vollzieht diese letztere sich bald leichter bald schwieriger, je nachdem das Objekt der Maximal- oder Minimalgrenze der Ausdehnung sich nähert oder sich davon entfernt. Das von jeder der beiden Grenzen ungefähr gleich weit entfernte Objekt gestattet die leichteste Wahrnehmung.

Also ein Ding darf über ein gewisses Maß der Ausdehnung weder auf- noch absteigend hinausgehen, wenn es mühelos wahrnehmbar und zu lusterregender Einwirkung auf den Wahrnehmenden befähigt sein soll. Nur ein solches Ding kann — freilich bloß unter der Voraussetzung, daß auch noch andere Bedingungen erfüllt werden — als angenehm, als schön erscheinen. Die sixtinische Madonna, tausendmal vergrößert oder verkleinert, würde menschlicher Wahrnehmung nicht mehr den Eindruck des Schönen machen: weder das Riesige noch das Winzige ist schön.

Zur Mühelosigkeit der Wahrnehmung ist ferner erforderlich, daß das wahrzunehmende Ding sich von anderen, namentlich von gleichartigen Dingen deutlich erkennbar abhebe und also ein abgeschlossenes Ganze bilde. Um deswillen pflegt man ja z. B. weißen Marmorbildwerken einen dunkeln Hintergrund — etwa grünendes Buschwerk oder eine pompejanisch braunrot gemalte Wand — zu geben und ihnen dadurch die Möglichkeit voller Wirkung zu verleihen. Um deswillen sollte man auch nie eine Wandfläche mit verschiedenen Gemälden bedecken, denn dadurch erschwert man dem Beschauer die richtige Erfassung eines jeden derselben. Gemäldegalerien sind, ästhetisch betrachtet, eine barbarische Einrichtung, recht bezeichnend für ein Zeitalter, das weit mehr für Kunstgeschichte, als für Kunstschöpfung beanlagt ist.

Was von dem Dinge als einem Ganzen gilt in Bezug auf Begrenztheit der Ausdehnung und auf Abgeschlossenheit oder, besser gesagt, Einheitlichkeit, das gilt auch von seinen einzelnen Teilen. Das ist ja selbstverständlich und bedarf hinsichtlich der Ausdehnung keiner irgend welchen Erläuterung. Von weittragendster Wichtigkeit aber ist es, wenn es um die Feststellung des Begriffes „schön" sich handelt, daß man sich dessen bewußt werde, was die „Abgeschlossenheit" der einzelnen Teile eines Dinges und das daraus

sich ergebende Verhältnis eines jeden derselben zu jedem anderen für die Gesamtwirkung des Dinges und seine Fähigkeit zur Lust- oder Unlusterregung bedeutet. Denn ganz wesentlich auf dem Verhältnisse der einzelnen Teile zu einander und der dadurch bedingten Beschaffenheit des Ganzen beruht die Einwirkungsfähigkeit des letzteren, beruht dessen Anspruch oder Nichtanspruch auf das Prädikat „schön". Denn schön ist ein Ding bei weitem noch nicht dann zu nennen, wenn es als Ganzes mühelos wahrnehmbar ist infolge richtiger Begrenzung und deutlich erkennbarer Abgeschlossenheit — nein, es muß diese Eigenschaften auch im einzelnen besitzen oder es wird unschön, vielleicht sogar häßlich sein. Eine kurze Erörterung der wichtigen Sache läßt sich nicht umgehen.

Es werde zunächst daran erinnert, daß, wie oben (S. 14) hervorgehoben worden ist, das Prädikat „schön" vornehmlich ja eigentlich nur den mittelst des Gesichts- und des Gehörssinnes wahrnehmbaren Dingen beigelegt wird. Unter diese einzubegreifen sind auch die Dichtungswerke, weil ihnen die Lautsprache zum Organe dient und sie folglich zunächst mittelst des Gehörs (bezw. beim Lesen mittelst des Gesichts) zur Perception gelangen. Freilich muß anerkannt werden, daß es sich mit der Perception von Dichtungswerken (und überhaupt von Schriftwerken) erheblich anders verhält, als mit der von Werken der bildenden Kunst oder von Naturgegenständen. Indessen greift der Unterschied nicht so tief in das Wesen der Sache ein, wie man vielleicht erwarten könnte, und zunächst darf er außer Betracht bleiben. Eine Mittelstellung zwischen den Werken der bildenden Kunst und den Dichtungswerken nehmen, hinsichtlich der Perception, die Werke der Tonkunst ein. Der Tanz läßt sich bezeichnen als rhythmische Bewegung, und als solche fällt er der Wahrnehmung des Gesichtssinnes zu.

Von den einzelnen Teilen der mittelst des Gesichts- oder des Gehörssinnes wahrnehmbaren Dinge sind der Wahrnehmung jedoch nur diejenigen erfaßbar, welche entweder, bei sichtbaren Dingen, bloß liegen oder, wie bei hörbaren Dingen, eine gewisse Schwingungsdauer besitzen. Die hörbaren Dinge und ebenso die Dichtungswerke mögen hier, erstere überhaupt, letztere wenigstens vorläufig, beiseite gelassen werden. Es kann das ohne Schaden geschehen, gewährt vielmehr den Vorteil größerer Kürze.

Die sichtbaren Teile der sichtbaren Dinge sind ausschließlich bestimmend für die Einwirkungsfähigkeit der letzteren, die nicht sichtbaren sind dafür gleichgültig oder kommen höchstens mittelbar zur Mitthätigkeit in dem seltenen Falle, wenn sie als Füllung eines Körpers dessen äußere Erscheinung gestalten. Ein Mensch kann schön sein trotz eines verfetteten Herzens oder tuberkulöser Lungen. Für die Schönheit oder Nichtschönheit eines Ölgemäldes kommt die Rückseite der Leinwand nicht in Frage.

Die sichtbaren Teile eines sichtbaren Dinges können in planimetrischem oder in stereometrischem Verhältnisse zu einander stehen: im ersteren Falle stellt das Ding sich als Fläche, im letzteren als Körper dar, d. h. im ersteren Falle sind alle Teile zweidimensional, im letzteren dreidimensional. Gewährt nun das zweidimensionale oder das dreidimensionale Ding die größere Leichtigkeit der Perception? Selbstredend kann sowohl die Frage als auch die etwa auf sie zu gebende Antwort nur ganz allgemein verstanden, der Antwort nicht Gültigkeit für jeden praktischen Fall beigemessen werden. Zunächst nun möchte man geneigt sein, die Frage zu Gunsten der Fläche zu entscheiden. Das wäre aber ein Fehlgriff. Es ist vielmehr die Perception des Körpers leichter zu vollziehen, als die der Fläche, weil die Dreidimensionalität des Körpers der Wahrnehmung Stütz- und Haltepunkte darbietet, welche der Fläche fehlen. Darin ist es ja mit begründet, daß einerseits der Baumeister den Verlauf einer Fläche so gern durch eingelegte plastische Bestandteile (Pfeiler, Simse ꝛc.) unterbricht, und daß anderseits der Maler seinen Gestalten durch Anwendung der Perspektive den Anschein der Körperlichkeit zu verleihen bestrebt ist. Das Verfahren des Malers ist um so beachtenswerter, als es an verschiedenfarbigen Flächenbestandteilen geübt wird, von denen man doch meinen könnte, daß sie eben schon durch ihre verschiedene Färbung genügend von einander sich abhöben und also mühelose Wahrnehmung ermöglichten. Es ist aber zu erwägen, daß einerseits alle dunkeln und anderseits alle hellen Farben sich mehr oder weniger nahe berühren und oft nur schwer eine scharfe Unterscheidung erlauben.

Jedenfalls gelten für das Verhältnis der sichtbaren Teile eines Dinges zu einander, insofern als dasselbe die Mühelosigkeit der Wahrnehmung angeht, zwei Hauptgesetze. Erstlich, daß jeder Teil von jedem andern deutlich erkennbar sich abhebe in Gestaltung und Farbe. Sodann, daß die einzelnen Teile in einer Weise geordnet seien, welche neben der leichten Auffassung des Einzelnen auch die leichte Auffassung des Ganzen nicht nur ermöglicht, sondern auch befördert. Weitere Regeln aufzustellen, ist hier, wo es um das Allgemeine sich handelt, unthunlich in Anbetracht der unendlichen Mannigfaltigkeit, welche in der Zusammensetzung und folglich in der Gesamtbeschaffenheit der Dinge zur Erscheinung gelangt. Aber eine Bemerkung ist beizufügen. Die Anordnung der einzelnen Teile eines Dinges und demnach die Gesamtgestaltung eines Dinges braucht keineswegs symmetrisch zu sein. Symmetrie kann allerdings die Wahrnehmbarkeit eines Dinges erleichtern, sie kann sie aber auch erschweren, indem das Erfassen der durch sie bedingten Entsprechungen dem Wahrnehmenden die Lösung einer Art von Rechenaufgabe zumutet. Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß, je größer die Ausdehnung eines Dinges ist, desto störender symmetrische Gestaltung

desselben wirkt. Schon um deswillen, weil symmetrische Entsprechungen notwendigerweise sich wiederholen müssen und bei öfterer Wiederholung den Wahrnehmenden ermüden. Wahrnehmung vollzieht sich nur dann leicht, wenn ihr Objekt in seiner Einheitlichkeit doch Wechsel aufweist. Anderseits freilich darf auch der Wechsel innerhalb eines Dinges nicht zu häufig sich wiederholen, weil dann der Wahrnehmende die Einheitlichkeit des Dinges nur mit Mühe herauszufinden vermag.

Der Gedankengang, dem wir im Vorangehenden möglichst klaren Ausdruck zu verleihen uns bemühten, war der folgende: Das Prädikat „schön" wird nur einem solchen (durch den Gesichts- oder den Gehörssinn wahrnehmbaren) Dinge zuerkannt, welches eine Lustempfindung in dem Wahrnehmenden erregt. Lustempfindung aber kann ein Ding nur dann erregen, wenn seine Wahrnehmung (Perception) mühelos erfolgt; die Mühelosigkeit der Wahrnehmung endlich wird bedingt durch die Begrenztheit und Einheitlichkeit des Dinges und aller seiner einzelnen Teile sowie durch das Verhältnis der letzteren zu einander.

Aus der Mühelosigkeit indessen, womit ein Ding wahrgenommen (percipiert) wird, folgt nur, daß es eine Lustempfindung erregen k a n n, keineswegs aber, daß es eine solche erregen m u ß. Und selbst in dem Falle, daß eine Lustempfindung wirklich erregt wird, ist daraus nicht ohne weiteres die „Schönheit" des betr. Dinges abzuleiten. Wir müssen also unsere Betrachtungen fortsetzen.

Die aus dem Verhältnisse der einzelnen Teile eines Dinges zu einander sich ergebende Gesamtgestaltung des letzteren in ihrer Begrenzung und Einheitlichkeit darf man als die „äußere Form" bezeichnen. Mit dieser aber hat sich etwas zu verbinden, was die „innere Form" genannt werden kann.

Die Gesamtheit der irdischen Dinge spaltet sich in zwei große Kategorieen: belebte Wesen und unbelebte Gegenstände. Die ersteren sind beseelt, die letzteren unbeseelt, die äußere Form aber sowohl der einen wie der andern ist materiell. Die Begriffe „beseelt" und „materiell" können hier ganz unerörtert bleiben: es genügt, sie im allbekannten herkömmlichen Sinn aufzufassen. Auch die Frage, ob die dualistische Weltanschauung überhaupt berechtigt oder ob eine monistische ihr nicht vorzuziehen sei, hat uns hier nicht zu beschäftigen.

Die Seele entzieht sich der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, aber sie gelangt mittelbar in der äußeren Form der Lebewesen zum Ausdruck, und zwar nicht nur zum Ausdruck ihrer gleichbleibenden (konstanten) individualen Beschaffenheit (ihres Charakters) schlechthin, sondern auch zum Ausdruck ihrer wechselnden Zustände (Stimmungen). Der Ausdruck kann freilich nur in mehr oder weniger vollkommenem Grade erfolgen.

So wird die äußere Form gleichsam seelisch durchhaucht, und eben dieser seelische Hauch, der seelische Ausdruck, welcher mit der äußeren Form sich verbindet, ist das, was man die „innere Form“ nennen kann, weil darin die Beschaffenheit der Seele sich widerspiegelt.

Die Seele ist unstreitig von höherer Bedeutung, als die Materie, auf welcher die äußere Form des Lebewesens beruht, denn eben sie, die Seele, ist das belebende Princip des Wesens. Daher erscheint ein Wesen um so vollkommener, in je höherem Grade zugleich mit seiner äußeren auch seine innere Form deutlich und mühelos wahrnehmbar ist.

Wenn mühelos wahrnehmbar, so kann die innere Form — ebenso wie die äußere, mittelst deren sie zur Wahrnehmung gelangt — in dem Wahrnehmenden eine Lustempfindung erregen. Nur dann aber ist sie dieser Wirkung fähig, wenn ihre Eigenart in der Eigenart der Seele des Wahrnehmenden irgend welche Entsprechung findet, wenn zwischen beiden Eigenarten eine gewisse Gleichartigkeit, eine seelische Verwandtschaft besteht. Dabei kann die Eigenart sowohl des wahrgenommenen als auch des wahrnehmenden Wesens ebenso gut eine bleibende sein (Charakter) wie auch eine nur vorübergehende (Stimmung). Im letzteren Falle freilich dauert die erregte Lustempfindung nur so lange an, als die für sie erforderliche Stimmung des Wahrnehmenden währt.

Die durch die innere (seelische) Form eines Wesens in dem Wahrnehmenden erregte Lustempfindung ist stärker oder schwächer je nach dem Grade, in welchem eben diese innere Form zum Ausdruck gelangt. Es werde das an einem Beispiele erläutert. Die Seele des Menschen gelangt mehr oder weniger durch den ganzen Leib zum Ausdruck und zwar wieder mehr oder weniger, je nachdem der Leib im Zustande der Ruhe oder in dem der Bewegung sich befindet. Ganz besonders aber bekundet der seelische Ausdruck sich im Antlitz und wieder vornehmlich in den Augen, welche letzteren man sehr treffend die „Fenster der Seele“ genannt hat, mag auch die Vergleichung nicht eben anmutig klingen. Ein Mensch mit geschlossenen Augen macht den Eindruck eines Halbtoten.

Die innere (seelische) Form gelangt stets durch Vermittelung der äußeren (materiellen, leiblichen) zum Ausdruck. Aber es kann geschehen, daß zwar die erstere, nicht jedoch die letztere vermöge ihrer Beschaffenheit zur Erregung einer Lustempfindung befähigt ist, und ebenso umgekehrt. Denn es kann die innere (seelische) Form durchaus zur Erregung von Lustempfindung geeignet sein, aber in dieser ihrer Einwirkungsfähigkeit behindert werden durch die ungeeignete Beschaffenheit der äußeren Form. Oder diese letztere kann durchaus die Fähigkeit zur Erzeugung von Lustempfindung besitzen, vielleicht auch wirklich eine solche erzeugen, aber doch des seelischen Ausdruckes,

der gefallen könnte, entbehren. So z. B., wenn entweder ein Antlitz, das den Ausdruck der Seelengüte an sich trägt, durch ein Geschwür entstellt ist, oder wenn aus den Augen eines an sich durchaus gefälligen Antlitzes gemeine Leidenschaft blickt. In dem ersten Falle wird die durch die innere Form des Antlitzes in dem Beschauer erregte Lustempfindung, wenn nicht ganz aufgehoben, so doch schwer beeinträchtigt durch die von der äußeren Form erzeugte Unlustempfindung; in dem zweiten Falle verhält es sich umgekehrt. Verbindet sich dagegen mit der Lustempfindung erregenden äußeren Form eines Antlitzes eine ebenfalls Lustempfindung erregende innere Form, etwa der Ausdruck der Seelengüte oder derjenige einer edlen Leidenschaft, so verschmelzen in dem Wahrnehmenden beide Lustempfindungen, einander durchdringend und verstärkend, zu einem reinen Gefühle der Freude, das durch keine Nebenempfindung getrübt und gestört wird. Das, was eine solche zur Einheit verschmolzene doppelte Lustempfindung zu erregen vermag, das ist schön.

Die Schönheit ist also das Ergebnis der vereinigten Einwirkung der inneren und der äußeren Form bei müheloser Wahrnehmung.

Das gilt zunächst von den belebten Wesen, da eben (nach der üblichen Anschauung) nur diese beseelt sind. Sodann gilt es von der bildlichen Darstellung dieser Wesen, da in derselben nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form zum Ausdruck gebracht werden soll. Endlich aber gilt es mittelbar auch von den unbelebten Dingen.

Die unbelebten Dinge entbehren mit der Seele selbstverständlich auch der inneren (seelischen) Form und damit der Fähigkeit, durch diese auf den Wahrnehmenden lusterregend einzuwirken; sie vermögen an sich nur durch die äußere Form Lustempfindung zu erzeugen.

Aber die innere, die seelische Form kann von dem Wahrnehmenden aus dessen eigener Seele auf ein unbelebtes Ding übertragen, es kann dieses Ding gleichsam beseelt werden und dann durch die ihm so verliehene innere Form auf den Wahrnehmenden lusterregend zurückwirken. So kann, falls auch von seiten der äußeren Form des Dinges lusterregende Einwirkung statt hat, das Unbelebte der Schönheit teilhaftig werden. Ein Berg z. B. ist an sich weder schön noch unschön, er kann aber schön werden, wenn seine äußere Form den Wahrnehmenden anreizt, ihm — vermittelst des idealisierenden und ästhetischen Denkens — eine innere, seelische Form, einen Charakter, eine Stimmung, z. B. Ernst oder Stolz oder Schwermut, beizulegen. Dieser Vorgang beruht auf und ist begründet in der Subjektivität des menschlichen Denkens, welches die Dinge nie so auffaßt, wie sie sind, sondern stets so, wie sie dem denkenden Subjekte erscheinen. Dabei kann je ein und dasselbe Ding von mehreren, ja von vielen, vielleicht sogar von

allen denkenden Subjekten annähernd gleichartig aufgefaßt werden, aber Gradunterschiede, seien es auch nur unmerkliche und der Feststellung sich entziehende, finden zwischen einem Subjekte und einem jeden aller übrigen stets statt.

„Schön" also — um es zu wiederholen — ist das mühelos Wahrnehmbare und durch seine äußere und innere Form zugleich in dem Wahrnehmenden Lustempfindung Erzeugende.

Aber der Begriff des „Schönen" unterliegt dem Gesetze der Subjektivität. Daher darf, wenn es um die Frage sich handelt, ob er auf irgend ein Einzelding anwendbar sei, der Antwortende nie beanspruchen, daß sein Urteil von allen ausnahmelos als richtig anerkannt werde. Die subjektiven Schwankungen in der Auffassung des Schönen können sehr erheblich sein in Bezug auf Einzeldinge, ja, sie können bis zur vollen Verneinung sich steigern. Indessen zwischen Individuen, welche derselben Zeit-, Volks- und Gesittungsgemeinschaft angehören, sind die Auffassungsverschiedenheiten meist nur gering, namentlich wenn es sich um allgemein bekannte Einzeldinge handelt.

Mit der Subjektivität in der Auffassung des Begriffes „schön" steht eine andere Thatsache in unmittelbarem Zusammenhange: die Thatsache, daß die Anwendung dieses Begriffes auf Einzeldinge im praktischen Leben vielfach nach Maßgabe konventioneller Gewohnheit erfolgt.

Jeder Mensch wächst als Kind unter dem sei es erziehenden und bildenden, sei es verziehenden und verbildenden Einflusse älterer Personen (Eltern, Lehrer ꝛc.) auf. Diese Personen sind gewohnt, das Prädikat „schön" diesen oder jenen Dingen beizulegen, oft ohne dafür einen anderen Grund zu haben, als daß auch schon ihre Altvorderen das so gethan haben. Das Kind übernimmt nun seinerseits diese Gewohnheit und nennt also ebenfalls diese oder jene Dinge „schön", gerade so dogmatisch, wie es nach dem Vorgange der Erwachsenen seiner Umgebung gewisse Dinge „rot", andere „blau" oder „grün" nennt, ohne irgendwie nach der Berechtigung solcher Bezeichnungen zu fragen. So bildet sich innerhalb einzelner Volkskreise und ganzer Volksgenossenschaften eine empirische Auffassung des Begriffes „schön" aus, welche man die „kollektiv-subjektive" nennen könnte. Diese Auffassung kann sehr schief und irrig sein, für das betreffende Volksleben ist sie gleichwohl maßgebend, und für den einzelnen Volksangehörigen ist es jedenfalls sehr schwierig, sich von ihr zu befreien, volle Befreiung vielleicht sogar unmöglich. So besitzt jede Volks- oder doch jede Gesittungsgemeinschaft ihr eigenes Schönheitsideal. Die Ästhetik muß, ebenso wie die Sittengeschichte, mit dieser Thatsache rechnen. Die oben gegebene Bestimmung des Begriffes „schön" bleibt indessen trotzdem in voller Gültigkeit, denn überall und zu jeder Zeit wird nur das „schön" genannt, was mühelos wahrnehmbar und der Lusterregung fähig ist.

Es werde nun versucht, aus obiger Erörterung die Nutzanwendung auf die Werke der dichtenden Kunst zu ziehen, zunächst ohne besondere Berücksichtigung des Dramas.

Unter „Kunst" verstehen wir die Gestaltung eines Stoffes — einer Materie im weitesten Sinne des Wortes — nach Maßgabe des (subjektiv-) ästhetisch-idealisierenden Denkens.

Die „bildende" Kunst gestaltet einen konkreten, und zwar einen mittelst des Gesichtssinnes wahrnehmbaren Stoff.

Die aus der Thätigkeit des bildenden Künstlers sich ergebenden Gestaltungen sind entweder Nachbildungen lebender Wesen und unbelebter Dinge (Bildsäulen, Gemälde) oder aber Gebrauchsgegenstände. Unter den letzteren nehmen die Gebäude die erste Stelle ein, indessen sind auch die Erzeugnisse der sogenannten Kleinkunst (Keramik rc.), d. h. die Hausgeräte aller Art, Waffen rc. der Beachtung sehr wert und nicht minder die Gewandungen.

Nachbildungen belebter Wesen oder unbelebter Dinge können bloße Wiederholungen derselben, einfache Abklatsche, sein und als solche unter Umständen große Verdienstlichkeit und Nützlichkeit besitzen. Aber ihre Herstellung beruht lediglich auf dem praktisch-realistischen, nicht auf dem ästhetisch-idealisierenden Denken, sie sind folglich keine Kunstwerke, sondern nur Werke der Hand, beziehentlich einer mehr oder weniger entwickelten Technik, ihr Verfertiger ist nicht ein Künstler, sondern ein Handwerker, bezw. ein Techniker.

Der Künstler leistet Höheres als mechanische Wiedergabe: aus der Vielheit der Erscheinungen, in welcher das Einzelwesen oder Einzelding zur empirischen Wahrnehmung gelangt, leitet er die ideale Einheit ab und bringt diese zur Darstellung.

Der Photograph erzeugt mittelst der Augenblickwirkung eines Apparates ein Bild des vor dem Apparate befindlichen Wesens oder Gegenstandes, welches im günstigsten Falle dieses Wesen (oder diesen Gegenstand) genau so darstellt, wie es (er) in dem betreffenden Augenblick erschien. Der Photograph erhascht also unter all den unendlich vielen Erscheinungsformen, in denen ein Wesen (Gegenstand) sich darstellt, eine einzige — und diese meist nicht einmal nach freier Wahl —, von den unendlich vielen Erscheinungsformen giebt er also eine einzige nur wieder, das Bleibende im Wechsel, das über dem Veränderlichen schwebende Beständige ist ihm unerfaßbar.

Der Maler dagegen, wenn er in Wahrheit ein Maler und kein Pinselphotograph ist, erkennt in dem Wechselnden das Beharrende, in dem flüchtigen Einzelnen das dauernde Ganze, in der Vielheit die Einheit, und so hält er alles fern von seinem Bilde, was, weil nur dem Augenblicke angehörig, als zufällig und, weil zufällig, auch als bedeutungslos gelten darf. Das aus Künstlerhand hervorgegangene Bildnis einer Persönlichkeit

stellt dieselbe nicht so dar, wie sie etwa gerade am 4. November 1893 um 3 Uhr 15 Minuten 8 Sekunden nachmittags erschien, sondern in der Art, daß eine ganze Reihe einzelner Erscheinungsformen zusammengefaßt wird zu einer idealen und eben deshalb auch realen Einheit. Denn wahre Idealität ist zugleich auch wahre Realität, weil sie irdische Versinnlichung des nichtirdischen Seins ist.

Wenn es sich aber nicht, wie in dem angeführten Beispiele, um Nachbildung eines bestimmten Einzelwesens oder Einzelgegenstandes handelt, sondern um diejenige einer, um sozusagen, typischen Erscheinung oder, was vielleicht noch verständlicher ist, einer Erscheinungskategorie – z. B. nicht um die Darstellung eines bestimmten in Fechterstellung befindlichen Mannes, sondern eines Fechters überhaupt —, so wird dem Künstler die noch höhere Aufgabe gestellt, aus einer Vielheit individualer Erscheinungen die ideale Einheit zu erschaffen. Gewiß bedient der Künstler bei solchem Werke sich eines Modelles, aber ein Pfuscher würde er sein, wenn ihm das Modell mehr wäre, als eine Anregung und Stütze des Auges. Der Meister, der die Venus von Milo schuf, hat nicht ein einzelnes schönes Weib nachgebildet.

Belebte Wesen besitzen als solche innere (seelische) Form. Es versteht sich von selbst, daß der Künstler auch diese, ja diese vorzugsweise, wiederzugeben sich bestreben muß. Das Bildnis soll seelisch durchhaucht sein. Um diese Forderung erfüllen zu können, hat, nebenbei bemerkt, sowohl der Maler als auch der Bildhauer eigenartige Schwierigkeiten zu besiegen. Eine solche ist für den Maler z. B. die Notwendigkeit der Berücksichtigung des Schattens, für den Bildhauer z. B. das Problem, wie stein- oder erzgebildeten Augen der Ausdruck des Lebens zu verleihen sei.

Den unbelebten Dingen muß der nachbildende Künstler eine innere (seelische) Form zunächst gleichsam andichten und sodann diese in der Nachbildung der äußeren Form deutlich erscheinen lassen.

Auch dann hat der Künstler dem unbelebten Dinge innere (seelische) Form zu geben, wenn er einen Gebrauchsgegenstand — ein Gebäude, ein Gerät — schafft, denn eben dadurch unterscheidet sich sein Schaffen von dem des Handwerkers, welchem letzteren es lediglich auf Herstellung der praktisch nützlichen äußeren Form ankommt. Wer einen kleinen hölzernen Cylinder aushöhlt und dann die Höhlung glättet, der hat ein zum Trinken brauchbares Gefäß geschaffen, aber noch lange kein Kunstwerk. Zu einem solchen wird das kleine Gerät erst dann, wenn es — vielleicht durch auf der Außenseite angebrachte Schnitzereien – eine Gestaltung erhält, welche durch ihre Anmut zur Benutzung oder doch zur Beschauung reizt.

Wenn der Künstler, einen Gebrauchsgegenstand schaffend, diesem innere (seelische) Form verleiht, so muß er sich dabei durch die Rücksicht auf den

Gebrauch, welchem der Gegenstand zu dienen bestimmt ist, leiten lassen. Die äußere Form eines Gebrauchsgegenstandes muß, unbeschadet ihrer ästhetischen Beschaffenheit, dem praktischen Bedürfnis der Benutzung entsprechen, die innere Form aber in ihrem Charakter so geartet sein, daß sie mit dem Zwecke des Dinges im Einklange steht. Es muß z. B. ein Gefäß, das zur Aufnahme von Speisen bestimmt ist, anderen Schmuck zeigen, anderen Charakter tragen, als ein solches, das etwa Bücher und Schriftstücke in sich schließen soll.

Wie geartet aber auch immer ein Werk der bildenden Kunst sein mag, „schön" ist es nur dann, wenn seine Wahrnehmung sich mühelos vollziehen läßt und wenn es sowohl durch seine äußere wie auch durch seine innere Form Lustempfindung in dem Wahrnehmenden erregt. —

Die Werke der dichtenden Kunst sind in ihrem Wesen und in ihrem Bau — das Fremdwort „Struktur" ist vielleicht bezeichnender — keineswegs ohne weiteres den Werken der bildenden Kunst vergleichbar. Schon deshalb nicht, weil sie in ganz anderer Weise sich sinnlich darstellen, als die Bildwerke. Bei diesen ist die sichtbare und räumliche Gestaltung das Wesentliche, denn sie ist Trägerin sowohl der äußeren wie der inneren Form. Ganz anders bei dem (zeitliche Ausdehnung besitzenden) Werke der dichtenden Kunst: es stellt sich sinnlich zunächst nur dar entweder, wenn durch das Ohr aufgefaßt, als eine Aufeinanderfolge von verschiedenartigen Lauten oder, wenn durch das Auge aufgefaßt (als Schriftwerk), als eine Aufeinanderfolge von Buchstaben, d. h. von kleinen verschieden gestalteten Zeichen. Daß nun die Aufeinanderfolge der Buchstaben nimmermehr ein Kunstwerk darstellt, das versteht sich von selbst. Die Aufeinanderfolge der Laute dagegen kann allerdings, wenn sie eine rhythmische ist, ästhetische Wirkung ausüben, und solche Wirkung wird ja von den Dichtenden beabsichtigt, wenn sie rhythmischer Form sich bedienen. Aber in der rhythmischen Form ist das Wesen eines Dichtungswerkes so wenig begründet, daß sie, wenigstens sehr oft — wann, wird weiter unten bemerkt werden —, völlig fehlen kann. Folglich macht die rhythmische Aufeinanderfolge von Lauten für sich allein kein Dichtungswerk aus. Ein Kunstwerk kann sie allerdings sein, aber ein solches, welches, weil mit dem Ohr und nicht mit dem Auge aufgefaßt, sich nicht mit einem Bildwerke, sondern nur mit einem Werke der Tonkunst vergleichen läßt, insofern als es aus Schallelementen sich zusammensetzt, oder auch mit dem Tanze, insofern als rhythmische Bewegung sein Princip ist.

Zu demselben Ergebnisse gelangt man auch auf einem anderen Gedankenwege, der durch ein Beispiel angedeutet werden möge. Man zeige einem Eskimo oder einem Zulukaffer den Apollo von Belvedere oder die Venus von Milo, so wird der eine wie der andere in dem ersteren ganz

zweifellos einen Mann erkennen, in der zweiten eine Frau, vielleicht sogar einen schönen, mindestens einen stattlichen Mann und eine schöne, mindestens eine stattliche Frau, ganz zweifellos auch sich dessen bewußt sein, daß er ein Bildwerk vor sich hat. Zeige man aber demselben Eskimo oder Zulukaffer den gedruckten Text eines Gedichtes etwa von Geibel in deutscher oder von Carducci in italienischer Sprache, so wird er, selbst wenn ihm die Formen der Buchstaben bekannt sein sollten, auch nicht einmal ahnen, was der Text enthält. Und wenn man ihm nun das eine oder das andere Gedicht vorlesen oder vorsingen wollte, so würde er vielleicht eine gewisse Empfindungsfähigkeit für den Rhythmus haben, aber das Dichtungswerk als solches bliebe ihm vollständig unerfaßlich. Faßbar würde es erst dann ihm werden, oder könnte doch es ihm werden, wenn man es ihm in seine Sprache übertrüge unter Anpassung an seine Anschauungsweisen.

Das Dichtungswerk kann durch den Vortrag oder den Gesang zu sinnlicher Wahrnehmung gebracht werden, und infolgedessen gehört es allerdings ebenso, wie die Hervorbringungen anderer Künste, zu der Kategorie der sinnlich wahrnehmbaren Dinge. Aber diese Zugehörigkeit ist eine rein äußerliche, in ihrem inneren Wesen bilden die Dichtungswerke eine besondere Kategorie der Kunstwerke und sind in ihrer Besonderheit den Erzeugnissen des abstrakten Denkens, den wissenschaftlichen Werken, nahe verwandt.

Es mag scheinen, als ob man mit bestem Rechte sagen dürfe, die Sprache sei für den Dichter in derselben Weise der zu bearbeitende Stoff, wie der Marmor für den Bildhauer oder die Farbe für den Maler. In Wirklichkeit ist der Vergleich, wenigstens so nackt ausgesprochen, nicht zutreffend, und richtiger würde es jedenfalls sein, die Sprache das Werkzeug des Dichtens zu nennen. Der wahre Stoff des Dichters sind Gedanken, in denen Zustände und Geschehnisse der Erscheinungswelt verarbeitet, Begriffe ausgestaltet worden sind. Das Dichtungswerk setzt aus Gedanken sich zusammen, ist ein Gedachtes, ist ein Gedankenwerk. Nun freilich, auch der bildende Künstler verarbeitet Gedanken; nur weil er so thut, vermag er sein Bildwerk seelisch zu durchhauchen, es zum Träger einer Idee zu erheben. Aber sein, des bildenden Künstlers, Verhältnis zu dem Denken ist doch ein wesentlich anderes, als das des Dichters. Denn er strebt nach Verkörperung, nach sinnfälliger Darstellung eines (mehr oder weniger einfachen) Gedankens, versagen muß er es sich, in einem Werke eine Gedankenreihe zum Ausdruck zu bringen, das kann er höchstens, und auch da nur unvollkommen, in einer Folge äußerlich irgendwie verbundener Werke (z. B. Reliefs) thun; jedenfalls vermag er nicht eine Entwickelung, sondern nur das Ergebnis einer solchen, eine Situation, darzustellen. Der Dichter dagegen reiht zu einem oft langen Zuge Gedanken an Gedanken, und ebensowohl die Entwickelungen

wie die Ergebnisse des Geschehens unterliegen seiner Behandlung. Und auch hinsichtlich der Versinnlichung des Gedachten verfährt der Dichter anders, als der Bildner. Für den letzteren ist die Gestaltung des materiellen Stoffes — des Marmors, der Farbe — ebenso wichtig, wie die darin zum Ausdruck zu bringende Idee. Wenn aus dem Zwange zu sorgsamster Berücksichtigung der Form dem bildenden Künstler eine Erschwerung seines Schaffens erwächst, so wird dies zu einem Teile dadurch wieder ausgeglichen, daß der Künstler über seine (materiellen) Stoffe und über seine Werkzeuge ausgedehnteste Machtvollkommenheit besitzt. Der spröde Marmor fügt sich willig dem Meißelschlage der kunstgeübten Hand und ist bereit, jegliche Rundung, jegliche Höhlung anzunehmen. Die Mischungsfähigkeit der Farben ist fast unbegrenzt, und der Pinsel folgt gehorsam jedem Drucke der ihn führenden Finger. Die Werkzeuge aber, deren er bedarf, mag der Künstler nach Wunsch sich formen und vervollkommnen lassen, ohne dabei auf ein anderes Hindernis zu stoßen, als auf die Grenze physischer Möglichkeit. Der Dichter ist weniger günstig gestellt. Zwar sein Arbeitsstoff, die Gedanken, er ist geschmeidig genug, aber sein Werkzeug, die Sprache, erweist sich ihm oft als unzulänglich oder versagt ihm zuweilen ganz den Dienst. Man kann die Sprache das Kleid des Gedankens nennen, aber es ist ein Kleid, das den Gedankenleib nur unvollkommen deckt. Bei der Umsetzung des Denkens in Laute und Worte bleibt immer ein Teil des Denkens unausgedrückt, weil die sprachlichen Mittel nicht ausreichen zum vollen Ausdruck; der Mangel offenbart sich namentlich dann, wenn das Denken eine Empfindung zum Inhalte hat oder eine abstrakte Anschauung. Und ferner: jede Sprache ist Gemeingut eines Volkes und unterliegt als solches nicht der Willkür eines Einzelnen. Der Dichter mag noch so sehr die Unzulänglichkeit seiner Muttersprache empfinden, er mag noch so sehr das Bedürfnis fühlen, sie zu vervollkommnen und zu bereichern, er mag sogar die Wege, auf denen dies zu erreichen sei, vor sich liegen zu sehen glauben —, er bleibt dennoch dem gegebenen Thatbestande gegenüber so ziemlich machtlos. In kleinen Dingen kann er ja recht wohl manches nach seinem Belieben gestalten, aber die Grenzen sind ihm eng gezogen, und überschreitet er sie, so steht er allein, die Volksgenossen folgen ihm nicht, sondern verzichten auf das Verständnis seiner Rede. So liegt der Dichter in beständigem Kampfe mit seinem Werkzeuge und sieht sich dadurch behemmt in seinem Schaffen. Die Versinnlichung seines Denkens, also die Form, in welcher sein Werk der Wahrnehmung sich darstellt, ist von vornherein zur Unvollkommenheit verurteilt. Tröstlich ist dabei, daß, bis zu einem gewissen Grade, der Wahrnehmende die Unvollkommenheit des Werkes durch eigenes Denken zu ergänzen vermag.

Das Dichtungswerk unterscheidet sich also von dem Bildwerke erstlich durch die Fähigkeit zur Verarbeitung eines ausgedehnten Gedankenstoffes, sodann durch die Eigenart der zwischen diesem Stoffe und seiner Versinnlichung bestehenden Beziehung, vermöge deren seine unmittelbare Erfassung auf eine bestimmte Sprachgenossenschaft (bezw. ein Volk) beschränkt ist; endlich und zumeist durch die dem Werkzeuge der Versinnlichung, der Sprache, zukommende Bedeutung, indem dasselbe nicht bloß — wie des Bildhauers Meißel oder des Malers Pinsel — Werkzeug, und zwar ein recht unzulängliches Werkzeug, ist, sondern zugleich auch das Gewand darstellt, welches das Denken anlegen muß, um zur Wahrnehmung gelangen zu können.

Diese Unterschiede (zu denen noch die zeitliche Ausdehnung des Dichtungswerkes gegenüber der räumlichen des Bildwerkes hinzukommt) sind gewiß sehr der Erwägung wert, es kann indessen aus ihnen nicht der leiseste Grund abgeleitet werden, um für die Beurteilung eines Dichtungswerkes andere Normen zu fordern, als die für das Urteil über ein Kunstwerk überhaupt gültigen. Das Dichtungswerk ist unter denselben Bedingungen schön oder unschön, wie das Bildwerk; nur tritt bei der Beurteilung des Dichtungswerkes ein Objekt hinzu, das bei dem Bildwerke fehlt: die Sprache. Das Dichtungswerk ist also noch vielgestaltiger (komplexer), als das Bildwerk.

Ein Dichtungswerk ist „schön", wenn es mühelos wahrnehmbar, d. h. unmittelbar verständlich ist und sowohl durch seine innere wie auch durch seine äußere Form die Erregung einer Lustempfindung in dem Wahrnehmenden (d. h. in dem Hörer oder Leser) bewirkt.

Daß mühelose Verständlichkeit bei einem Gedankenwerke gleichbedeutend ist mit müheloser Wahrnehmbarkeit, das bedarf wohl keines Beweises. Auch davon darf hier abgesehen werden, zu erörtern, worauf die mühelose oder unmittelbare Verständlichkeit beruhe. Übrigens wird diese Frage weiter unten in Bezug auf das Drama eine Antwort finden. Aber eine Bemerkung ist hier doch anzuschließen. Wenn nur das unmittelbar verständliche Dichtungswerk „schön" sein kann, so scheinen durch diese Bedingung alle allegorischen Dichtungen von dem Anspruche auf dieses Prädikat ausgeschlossen zu werden. Dem ist aber nicht so. Verständlichkeit ist ein relativer, je nach den einzelnen Persönlichkeiten, auf deren Verständnis Bezug genommen wird, schwankender Begriff: für die einen ist unmittelbar verständlich, was für andere nur schwer oder auch gar nicht erfaßbar ist. Ein jeder Dichter dichtet für einen bestimmten Kreis, sei es für den weiten Gesamtkreis einer Volks- oder gar einer Kulturgenossenschaft oder aber für den engeren Kreis sei es der Höhergebildeten oder auch umgekehrt für den der Nichthöhergebildeten. Die durchschnittliche Verständnisfähigkeit des betreffenden Kreises muß nun als Maßstab für die Grade der Verständlichkeit eines

Gedichtes genommen werden. Wo es sich um das Werk eines Dichters der Gegenwart und des eigenen Volkes handelt, trägt ein jeder diesen Maßstab in sich und wendet ihn auch stets an, sei es auch in halb unbewußter Weise. Anders freilich verhält es sich mit Dichtungen, welche dem Auslande oder der Vergangenheit oder sowohl dem ersteren wie auch der letzteren angehören. Da ist der Maßstab erst zu finden, sei es, und das ist das sicherste Verfahren, durch wissenschaftliche Forschung, sei es durch eine Art intuitiven Sichversetzens auf den betreffenden fremden Kulturboden. Geschieht weder das eine noch das andere, so ergeben sich unvermeidlich ganz grundverkehrte Urteile, wie man deren täglich hören muß.

Unmittelbar verständlich ist ein Gedicht also dann, wenn es von denjenigen, an welche es sich wendet, mühelos verstanden wird. Daher kann auch eine allegorische Dichtung sehr wohl allgemein verständlich sein, wenn denen, für welche es bestimmt ist, die betreffenden allegorischen Anschauungen voll geläufig sind. Was von den allegorischen Gedichten hier gesagt wird, das gilt übrigens auch von manchen anderen Dichtungsarten, z. B. von Lehrgedichten über Einzelgebiete des Wissens und des Könnens (man denke etwa an Virgils Georgica!). Dasselbe gilt auch von Bildwerken. Ein Gemälde z. B., das eine Scene aus der Mythologie oder aus der biblischen Geschichte darstellt, ist eben nur den Kennern der Mythologie, bezw. der Bibel unmittelbar verständlich, und ob es diese Eigenschaft besitzt oder nicht, darüber können eben nur solche Kenner entscheiden. Es läuft das wahrlich nicht darauf hinaus, daß das Urteil über die Verständlichkeit eines Kunstwerkes nur von Fachgelehrten abgegeben werden dürfe: nicht um Gelehrsamkeit handelt es sich hier, sondern einfach um Kenntnisse, die sehr elementarer Art sein können. Auch von der Abhängigkeitsmachung des Urteils von der Subjektivität kann hier keine Rede sein. Im Gegenteil: der Einfluß der Subjektivität wird auf das mindeste Maß beschränkt, wenn zum Urteile nur diejenigen berufen werden, welche bezüglich des zu beurteilenden Gegenstandes Verständnisfähigkeit besitzen.

Es können also unter der angegebenen Voraussetzung auch allegorische Dichtungen sehr wohl unmittelbar verständlich sein. Aber eben nur unter dieser Voraussetzung. Durchaus abzuweisen ist die in der Poetik des Mittelalters und der Renaissance oft (z. B. von Petrarca) aufgestellte Theorie, daß eine Dichtung, um schön zu sein, einen allegorischen Sinn in sich schließen müsse, und daß sie um so schöner sei, je größere Schwierigkeit die Enträtselung dieses Sinnes darbiete. Das heißt wahrlich die Poesie in ihrem Wesen aufs ärgste verkennen, nebenbei auch sie herabwürdigen zu einer Spielerei gelehrten Witzes. —

Die innere Form einer Dichtung beruht auf der Beschaffenheit ihres Gedankeninhaltes. Derselbe kann, wie selbstverständlich, unendlich verschiedenartig sein und unendlichen Wechsel der Form zeigen. Lustempfindung vermag er aber stets nur dann zu erregen, wenn er entweder über die alltägliche Lebenserfahrung dessen, der von der Dichtung Kenntnis nimmt, sich erhebt oder aber doch diese Erfahrung in eigenartiger Beleuchtung erscheinen läßt. Denn das Alltägliche vermag, eben weil es alltäglich ist, einen Lustempfindung erregenden Reiz nicht auszuüben. Das gilt in psychischer Beziehung gerade so gut, wie in physischer. Reize, die stark genug sind, um Lust- oder Unlustempfindungen zu erwecken, müssen eine Unterbrechung des Gewöhnlichen bedeuten, müssen irgendwie neuartig sein. Daher wird das Alltägliche nur dann den Inhalt einer Dichtung abgeben können, wenn es in einer solchen Weise idealisiert wird, daß es in dieser Idealisierung als etwas Neues erscheint, oder auch wenn es mit so gemütvollem Humor aufgefaßt wird, wie das im wirklichen Leben nicht zu geschehen pflegt, denn erst dann tritt zu dem Altbekannten und Reizlosen etwas Neues, etwas des Reizes Fähiges. Man wolle diese Bemerkung nicht falsch verstehen. Ganz gewiß giebt es rein realistische Darstellungen irgend eines Gebietes des alltäglichen Lebens, welche hoch interessant sind und folglich Lustempfindung in bedeutendem Maße erwecken. Aber entweder sind es die Nichtkenner oder die Kenner des betreffenden Gebietes, welche derartige Darstellungen interessant finden. Für die Nichtkenner hat die Sache den Reiz der Neuheit, für die Kenner aber ist das erregte Interesse nicht sowohl in der Sache selbst begründet, als in der Kritik, welche sie an der Sache üben. Und was das Wesentliche ist —: derartige realistische Darstellungen sind Hervorbringungen des realistischen, nicht des idealistischen Denkens, fallen also gar nicht unter den Begriff „Dichtung".

Die innere Form, der Gedankeninhalt einer Dichtung muß also irgendwie neu, irgendwie originell sein. —

Unter der äußeren Form eines Dichtungswerkes verstehen wir die Form, in welcher die innere Form, der Gedankeninhalt, zur Versinnlichung gelangt, also die Ausdehnung und die Anordnung des Gedankeninhaltes, mithin das, was man die „Komposition" zu nennen pflegt. Bezüglich dieser gelten die oben aufgestellten allgemeinen Normen.

Ein Dichtungswerk muß in seiner Ausdehnung so begrenzt sein, daß der von ihm umspannte Gedankeninhalt mühelos von dem Wahrnehmenden (dem Hörer oder Leser) als ein Ganzes, als eine Einheit erfaßt und übersehen werden kann. Nur dann wird dem Wahrnehmenden auch die Beziehung und Verbindung der einzelnen Teile des Werkes zu und mit einander so erkennbar, daß die darauf gerichtete Wahrnehmung Lust zu erregen

vermag. Das bezüglich eines Dichtungswerkes innezuhaltende höchste oder mindeste Maß ist nun freilich ein sehr relatives. Bedingt wird es zunächst durch den Gedankeninhalt, der je nach seiner Beschaffenheit eine größere oder geringere Ausdehnung der äußeren Form fordert. Es bedarf das hier keiner theoretischen Auseinandersetzung, sondern nur einer praktischen Andeutung. Ein lyrisches Gedicht von etwa 50 vierzeiligen Strophen wäre ein Unding, ebenso aber auch ein Epos von nur zehn Hexametern oder ein Drama von nur zehn Trimetern. Sodann ist das zulässige Maß der Ausdehnung eines Dichtungswerkes abhängig von der geistigen Fassungskraft, welche weder das sehr Kleine — dies kommt hier übrigens nicht in Betracht — noch auch das sehr Große zu bewältigen vermag, und deren Leistungsfähigkeit übrigens von Individuum zu Individuum schwankt, indessen doch bei Individuen desselben Volkes und derselben Bildungsstufe eine durchschnittlich gleichartige ist oder doch zu sein scheint.

Es gilt von Dichtungswerken eben das, was von allen Kunstwerken gilt: weder eine übergroße noch eine überkleine Ausdehnung gestattet eine mühelose Wahrnehmung, folglich schließt sowohl die eine wie die andere den Anspruch auf Schönheit aus.

In Hinsicht auf das Verhältnis der einzelnen Teile eines Dichtungswerkes zu einander ist als allgemeinste und zugleich als wichtigste Norm aufzustellen, daß ihre Verbindung eine innerlich feste, gleichsam organische, sei. Denn nur so wird der Wahrnehmende (Hörer, Leser) der Notwendigkeit des Vorhandenseins eines jeden einzelnen Teiles für den Bestand des Ganzen sich bewußt, oder vielmehr er bleibt frei von der störenden, Unlust erregenden Empfindung, daß irgend ein Teil mit den übrigen nur locker zusammenhänge oder vollends ganz überflüssig sei.

Über die Beziehung der Teile zum Ganzen ist noch ein Punkt nachdrucksvoll hervorzuheben. Es wurde oben gesagt, daß die innere Form, der Gedankeninhalt, einer Dichtung irgendwie neu, irgendwie originell sein müsse. Wird diese Forderung für das Ganze gestellt, so ist sie doch noch besonders für jeden einzelnen Teil zu erheben. Das kann selbstverständlich erscheinen, und ist es auch in der That, nichtsdestoweniger aber muß es bemerkt werden, weil etwas anderes darin eingeschlossen ist. Die Ausdehnung des Dichtungswerkes ist eine zeitliche, seine Wahrnehmung (Perception) erheischt also eine kürzere oder längere Zeit andauernde Anspannung der geistigen Fassungskraft. Damit nun diese Anspannung nicht als Anstrengung empfunden werde, muß sie mit einer Lustempfindung sich paaren, welche stärker ist als die Unlustempfindung der Anstrengung. Die Erregung und die Stärke der Lustempfindung aber sind wesentlich mitbedingt durch die Stärke des Reizes, den die Eigenartigkeit, die Originalität, des

Gedankeninhaltes der Dichtung ausübt. So lange dieser Reiz die Unlustempfindung der Anstrengung überwiegt, bleibt die Lustempfindung bestehen. Aber je länger eine Anstrengung währt, desto mehr nimmt das mit ihr verbundene Unlustgefühl an Merklichkeit zu. Soll es nun nicht die Lustempfindung sehr bald überwiegen, so muß der die letztere hervorbringende Reiz (hier der Reiz der Originalität) mehr und mehr verstärkt werden. Mit der Aufeinanderfolge der einzelnen Teile einer Dichtung muß also eine angemessene Steigerung des die Lustempfindung bewirkenden Reizes sich verbinden. Die Dichtung muß, so zu sagen, keilförmig auslaufen. Nur dann wird die Spannung der Hörer oder Leser bis zum Schlusse festgehalten und als Lust empfunden werden können. Ist der Verlauf einer Dichtung ein längerer, so müssen die einzelnen Teile überdies so geordnet sein, daß nicht nur der Reiz sich fortschreitend steigert, sondern daß auch in der Steigerung ein gewisser Wechsel stattfindet, daß auf die Erreichung eines verhältnismäßigen Höhepunktes ein Absteigen folgt, diesem dann wieder ein Emporsteigen. Eine in ihren Teilen gut geordnete Dichtung ist einem zum Lustwandeln bestimmten Pfade vergleichbar, welcher, durch hügeliges, sich allmählich mehr und mehr hebendes Gelände führend, meist ansteigt, zuweilen aber auch sich senkt, zuweilen endlich ebene Gestaltung zeigt.

Diese Bemerkungen über die innere und die äußere Form der Dichtungswerke mögen hier genügen. Es erübrigt nun noch, einige Worte über die Versinnlichung der Dichtungswerke durch die Sprache zu sagen. Aus dieser Versinnlichung ergiebt sich die sprachliche Form, die man auch die äußerliche nennen könnte. Und es ist hier wieder zwischen sprachlicher Form im engeren oder eigentlichen Sinne des Wortes und rhythmischer Form zu unterscheiden. Die letztere ist, wie schon bemerkt wurde und noch einmal bemerkt werden wird, kein unbedingtes Erfordernis der Dichtung.

Die eigentlich sprachliche Form ist das Kleid der äußeren Form, d. h. des gestalteten Gedankenstoffes, gleichsam des Gedankenleibes; sie gelangt zu sinnlichem Ausdruck oder, wie man treffender sagen kann, zum Abdruck in der Rede: die letztere schlägt — um wieder bildlich zu sprechen — ihre Falten je nach der Form des in ihr versinnlichten Gedankenleibes. Aus der richtigen Anordnung der Teile des letzteren ergiebt sich also auch die richtige Anordnung der Teile (Sätze, Satzgefüge) der Rede. Immerhin aber bleibt dem Dichter doch noch sprachliche Arbeit im Besonderen übrig. Mit dem Reize des Gedankenwerkes in der Dichtung muß sich der Reiz des Sprachwerkes verbinden. Die dichterische Rede muß sich ebenso über die Alltagsrede erheben, wie das dichterische Denken über die Alltagserfahrung. Das kann geschehen durch die Anwendung rhythmischer Gliederung. Indessen der Gebrauch dieses Mittels ist an die Bedingung des Vorhandenseins

einer starken seelischen Erregung, eines starken Affektes bei dem Dichtenden gebunden (vgl. oben S. 12), und um deswillen wird der Verwendungskreis der rhythmischen Rede ein immer engerer, je mehr auf höheren Kulturstufen die naive Unmittelbarkeit des Empfindens niedergehalten wird durch die Neigung zu verstandesmäßiger Reflexion und durch die Gewöhnung der Individuen zu größerer Selbstbeherrschung.[1] Bei hochentwickelten Kulturvölkern wird rhythmische Rede mehr und mehr eine Sondereigenschaft der Lyrik; in den andern Dichtungsgattungen erscheint sie meist nur in Ausnahmefällen, und selbst dann oft nur in einer Form, welche der Prosarede sich nähert und keinen voll rhythmischen Charakter besitzt (so z. B. in dem tonjambischen Verse des englischen und deutschen Dramas).

Wenn nun die Anwendung des Rhythmus in Wegfall kommt, so kann der Dichtende die Hebung seiner Rede über das reizlose Niveau der Alltagssprache nur dadurch ermöglichen, daß er Worte, Wortformen und Wortfügungen braucht, welche der Alltagssprache minder geläufig sind. Dadurch kann allerdings der Rede der Reiz des Ungewöhnlichen, des Originalen gegeben werden. Aber die Grenzen der hier vorliegenden Möglichkeit sind eng gezogen, und jede kühne Überschreitung rächt sich durch Erschwerung der Verständlichkeit.[2] Doch hierüber wurde schon oben (S. 27) das Nötige gesagt.

Der Gedankenstoff der Dichtungen wird aus den Zuständen und Geschehnissen der Erscheinungswelt gewonnen. Der Aufschwung über die Erscheinungswelt hinaus in das Bereich des metaphysischen Seins ist dem dichtenden Denken nur unter der Bedingung verstattet, daß er das Metaphysische in der Form des Physischen darstelle. Denn bei anderem Verfahren wird die Dichtung der unmittelbaren Verständlichkeit von vornherein beraubt. Der Dichter darf also metaphysische Wesen, Mächte und Räume in die Dichtung einführen, aber nur in einer Einkleidung, welche das Übersinnliche als sinnlich erscheinen läßt. Und selbst dann bleibt ein solches Unternehmen ein Wagnis, dessen Gelingen nur dem Genius vergönnt ist.

Die Zustände und Geschehnisse der Erscheinungswelt finden statt und vollziehen sich entweder in dem Ich des denkenden (dichtenden) Subjektes

[1] Hinsichtlich des Verdrängtwerdens der rhythmischen Rede durch die Prosa ist auch ein äußerer Umstand wichtig: die mit der steigenden Kultur immer zunehmende Verbreitung der Fertigkeit des Lesens. Anwendung rhythmischer Rede kann doch nur so lange Sinn haben, als das Dichtungswerk für den mündlichen Vortrag bestimmt ist. Für einen Leser ist es nahezu (nicht freilich ganz) gleichgültig, ob er Rhythmen oder Prosa vor sich hat.

[2] Nicht in das Bereich der sprachlichen Form gehört der Gebrauch des Bildes, denn die Wirkung desselben beruht nicht im Worte, sondern in Gedanken. Jedes Bild ist ein Gedicht im Gedicht, eine Unterbrechung der Gesamtdichtung durch Einlage einer Kleindichtung.

selbst oder außerhalb dieses Ichs. Die Teilung kann als eine sehr ungleiche erscheinen, ist es aber in Wirklichkeit nicht, weil für jedes denkende Subjekt das eigene Ich den unmittelbarsten und ergiebigsten Gegenstand der Beobachtung und Betrachtung darstellt.

So muß man eine Dichtung über das Ich und eine Dichtung über das Außer-Ich unterscheiden. Die erstere muß notwendig durch und durch subjektiv sein, da an ihr das Ich nicht nur als Subjekt, sondern auch als Objekt beteiligt ist. Die letztere ist subjektiv hinsichtlich ihres Subjektes (das Ich), nicht subjektiv aber bezüglich ihres Objektes (das Außer-Ich). Man darf sie also unterscheidend „objektive" Dichtung nennen, muß aber freilich sich dessen bewußt bleiben, daß der Name nur halbberechtigt ist.

Die Ich-Dichtung wurzelt im Affekt, denn nur in seelischer Erregung wird das Ich zum Gegenstande dichterischen Denkens. Und zwar ist die seelische Erregung bei dem dichterischen Denken über das eigene Ich besonders stark, da ja dann das Denken nicht nur Thun, sondern auch Leiden ist. Die starke seelische Erregung aber strebt nach Umsetzung in leibliche Bewegung, und daraus ergiebt sich die begleitende Gesichts- und Gliedergebärde, es ergiebt sich auch zugleich die Lautgebärde, d. h. die über die Alltagsredeform sich erhebende rhythmische Bewegung der Laute (vgl. oben S. 12).

Auch die Betrachtung des Außer-Ich's verbindet sich stets mit einem Affekte, aber dieser kann, weil eben nicht das Ich Objekt ist, ein so schwacher sein, daß das Bedürfnis nach Umsetzung in leibliche Bewegung nicht empfunden wird. Daher verbindet die Außer-Ich-Dichtung sich nicht notwendig mit rhythmischer Redeform. In Bezug hierauf läßt Folgendes sich bemerken.

Seelische Erregungen (Affekte) treten bei dem Kinde häufiger und namentlich heftiger auf, als bei dem Erwachsenen. Das Kind freut sich oder erzürnt sich, lacht oder weint in Anlaß der scheinbar geringfügigsten Geschehnisse. Diese leichte Erregbarkeit erklärt sich aus der geringen Erfahrung des Kindes und aus seiner Unfähigkeit zur Selbstzucht. Bei dem Erwachsenen sind Erfahrung und Fähigkeit zur Selbstzucht gemehrt, daher die Erregbarkeit gemindert. Aber auch unter den Erwachsenen bestehen in dieser Hinsicht große Verschiedenheiten. Zum Teil sind dieselben in physischen Verhältnissen begründet. Daraus begreift sich z. B. die leichte Erregbarkeit der Frauen. Zu einem andern Teile aber liegt Einwirkung der Kulturverhältnisse vor. In Bezug hierauf läßt der allgemeine Satz sich aufstellen: die Erregbarkeit nimmt ab mit steigender Kultur. Daraus hauptsächlich ist die Thatsache zu deuten, daß in den Dichtungen der alten Zeiten so ungleich mehr von lautem Jauchzen und Jammern, von wilder Wut und stürmischer Liebesraserei, auch von Ohnmacht und von Herzbrechen die Rede ist, als in den Dichterwerken der Neuzeit. Besonders gilt das von epischen Dichtungen.

Unbedingt freilich ist der aufgestellte Satz nicht zutreffend, denn auch inmitten hoher Kultur können vorübergehende Strömungen der Empfindsamkeit und Thränenseligkeit stattfinden. Im wesentlichen ist es durchaus zweifellos, daß die Dichtung um so affektfreier wird, je mehr die Kultur, namentlich auch die intellektuelle und gesellschaftliche Bildung des betreffenden Volkes ansteigt. Es steht das im Zusammenhange mit dem Aufkommen und der wachsenden Verbreitung der Kunst des Lesens. Buchstaben kühlen gar sehr den Affekt, schon bei dem, der sie schreibt, weit mehr noch bei dem, der sie liest. Darüber wäre vieles zu sagen, doch hier kann die Andeutung genügen. Nach einer bestimmten Richtung hin wird übrigens die Sache weiter unten nochmals zu erwähnen sein.

Ein Punkt ist in der bisherigen Erörterung absichtlich unberührt geblieben. Es könnte dabei auch seine Bewendung haben, da seine Besprechung sehr wohl entbehrlich ist. Aber einige Worte sollen ihm doch gewidmet werden, schon damit nicht der Anschein einer Lücke entstehe.

Es handelt sich um das Verhältnis der Dichtkunst, und überhaupt der Kunst zur Sittlichkeit. Darüber läßt sich in Kürze folgendes bemerken.

Das Verhältnis ist ein sehr einfaches. Innerhalb jeder Kulturgenossenschaft — dies Wort ist übrigens hier so ziemlich, wenn auch nicht völlig, gleichbedeutend mit „Religionsgenossenschaft" — bilden sich bestimmte Anschauungen über das sittlich Gute und das sittlich Böse aus. Die Angehörigen einer und derselben Kulturgenossenschaft haben demnach ein gemeinsames Sittlichkeitsideal, welches mehr oder weniger von dem anderer Kulturgenossenschaften abweicht. Wie weit diese Abweichungen reichen können, und ob trotz ihrer doch von einem allgemein menschlichen Sittlichkeitsideal gesprochen werden darf, das ist hier nicht zu erörtern.

Nach Maßgabe eines bestimmten Sittlichkeitsideales erscheinen gewisse Handlungen als gut, andere als schlecht, die ersteren werden anempfohlen, die letzteren verabscheut. Infolgedessen erregen die als sittlich gut betrachteten Handlungen freudige Teilnahme, also eine Lustempfindung, die gegenteiligen aber Unwillen, also eine Unlustempfindung. Da nun, wie wir sahen, zur Schönheit eines Kunstwerkes es unbedingt erforderlich ist, daß dasselbe auch durch seine innere Form, d. h. durch seinen Gedankeninhalt, Lustempfindung erwecke, so ergiebt sich, daß sein Gedankeninhalt ein sittlicher sein muß. Dagegen darf nicht etwa der Einwand erhoben werden, daß dies zwar in Bezug auf sittliche Menschen richtig sei, nicht aber in Bezug auf unsittliche, daß den letzteren vielmehr ein Kunstwerk unsittlichen Gedankeninhaltes als schön erscheinen müsse. Abgesehen davon, daß es doch ganz gewiß für unsittliche Menschen keine besondere Theorie der Kunst geben kann, so ist zu bemerken, daß Menschen, welche selbst unsittlicher Handlungen fähig und vielleicht

schuldig sind, doch in Bezug auf die Handlungen anderer sich das sittliche Gefühl meist bewahren. Diebe z. B. halten unter einander gewöhnlich auf Ehrlichkeit.

Aber nach zwei Richtungen hin ist der Satz, daß der Gedankeninhalt eines Kunstwerkes, also auch eines Dichtungswerkes sittlich sein müsse, um schön zu sein, einzuschränken. Erstlich kann das Entsetzen, welches die Darstellung des Verbrechens erregt, recht wohl mit Lustempfindung sich verbinden, wie dies auch in Bezug auf das Grausen vor drohendem Unheil geschehen kann. Zweitens aber sind, wie bekannt, das Sittliche und das Unsittliche in ihrer Erscheinung keineswegs so reinlich geschieden, daß das eine das andere unbedingt ausschlösse. Beide Gegensätze können vielmehr in der Wirklichkeit sich sehr wohl vereinigen. Es ist z. B. sehr denkbar, daß eine Frevelthat ausgeführt werde unter Mitwirkung sittlicher Eigenschaften, z. B. des Mutes, oder daß die sie veranlassenden Beweggründe ihrem Wesen nach sittliche sind. Gelingt es nun dem Künstler, bezw. dem Dichter, das sittliche Element in der unsittlichen That nachdrucksvoll hervorzuheben, so ist die Darstellung der letzteren ganz gewiß nicht zu beanstanden. Es wird ja dann das Unsittliche **versittlicht**, um so zu sagen. Dagegen darf die Kunst sich nimmermehr die Darstellung des Unsittlichen schlechtweg gestatten, etwa unter dem beschönigenden Vorwande, daß sie Abscheu vor demselben erregen und also sittlich wirken wolle. Das wäre etwa so, *wie* wenn ein Koch jemandem eine vergiftete Speise vorsetzte in der Absicht, daß der Genießende die Wirkung des Giftes erfahren und durch die Erfahrung vor wiederholtem Genusse gewarnt werden sollte. Aus solcher Absicht könnte gar leicht ein Mord sich ergeben.

Die angedeuteten Einschränkungen sind also zu machen, aber man erkennt, daß durch sie die grundsätzliche Forderung des sittlichen Charakters für Kunstwerke nicht im mindesten aufgehoben wird.

Die Sittlichkeit eines Kunstwerkes muß, weil ihre Erstrebung eingeschlossen ist in dem Streben nach Schönheit, als etwas Selbstverständliches betrachtet werden, als etwas, was notwendig zu dem Kunstwerke gehört und nicht erst geflissentlich in dasselbe hineingetragen werden kann. Das wahre Kunstwerk ist sittlich, weil es eben ein Kunstwerk ist, und bedarf also gar nicht einer absichtlich vorgenommenen Vollpfropfung und Vollstopfung mit sittlichen Zuthaten. Es wird durch solche vielmehr in seinem innersten Wesen zerstört. Der wahre Künstler kann gar nichts Unsittliches schaffen. Künstlerisches Schaffen ohne Sittlichkeit erzeugt nur äußere Form, die lediglich als solche Lustempfindung erregt, Lustempfindung rein sinnlicher Art. Aber eben weil die wahre Kunst an und durch sich selbst sittlich ist, darf man ihre Hervorbringungen nicht sittlich machen *wollen*. Das wäre ungefähr ebenso unsinnig, wie wenn man eine rote Rose rot anstreichen

und mit Rosenwasser parfumieren wollte, damit sie nur ja recht schön aussehe und dufte. Die so mißhandelte Rose wird niemandem gefallen. Nein, gerade wenn man eine sittliche Kunst haben will, verschone man die Kunst mit moralischem Aufputz. —

Wir wenden uns nun endlich und schließlich einigen Bemerkungen über das Drama im besonderen zu.

Die Zustände und Geschehnisse der Erscheinungswelt sind die Objekte der Dichtkunst. Geschehnisse, welche menschliche Willensbethätigungen (bezw. Willensbethätigungen menschlich gedachter Wesen) sind und folglich seelischen Beweggründen entspringen, nennt man „Handlungen".

Zustände können nur geschildert, Geschehnisse, also auch Handlungen nur erzählt werden. Mit der Erzählung von Handlungen muß sich die Darlegung der seelischen Beweggründe verbinden, aus denen sie hervorgehen. Nur dadurch wird die Einzelhandlung verständlich, und werden die Beziehungen mehrerer Einzelhandlungen zu einander erkennbar. Der Dichter muß also die von ihm zu erzählenden Handlungen seelisch begründen (psychologisch motivieren).

Diese Begründung aber kann auf zweifache Weise erfolgen: entweder durch Schilderung der betreffenden Seelenzustände, wobei die handelnden Personen vom Dichter als Objekte aufgefaßt werden, oder aber durch die Fiktion, daß die handelnden Personen selbst ihre Seelenzustände redend darlegen; dann werden die handelnden Personen vom Dichter als Subjekte aufgefaßt. Die daraus sich ergebende Rede ist entweder Einzelrede (Monolog) oder Gesprächsrede (Dialog). Wenn der ersteren größere Ausdehnung gegeben wird, so wird damit ein in der Wirklichkeit nie oder doch nur ganz selten sich vollziehender Vorgang angenommen, da im wirklichen Leben Versinnlichung einer Gedankenreihe durch Rede außerhalb des Gesprächs nicht stattzufinden pflegt. Der Dichter wird demnach die Einzelrede nur in beschränktem Maße anwenden dürfen, um ihre Unwahrscheinlichkeit nicht zu grell hervortreten zu lassen. Maßvolle Anwendung der Einzelrede aber darf nicht mißbilligt werden, weil sie das einzige Mittel ist, durch welches der Dichter Seelenzustände einer allein seienden Person in Subjektsform darzustellen vermag. Aber wenn der Dichter von der Einzelrede Gebrauch macht, so muß er sie als das Ergebnis einer starken seelischen Erregung des Redenden erscheinen lassen, denn nur dadurch wird die Unwahrscheinlichkeit der Einzelrede gemindert.

Die Objektsform und die Subjektsform der Begründung (Motivierung) von Handlungen können mit einander in der Art verbunden werden, daß sie teils durch Schilderung der betreffenden Seelenzustände, teils durch deren Darlegung mittelst direkter Rede der handelnden Personen erfolgt. Dieses



gemischte Verfahren ist das in der erzählenden (epischen) Dichtung üblichste. Man findet es ebensowohl in den ältesten Heldenliedern wie in dem modernsten Romane angewandt. Dabei läßt sich beobachten, daß innerhalb einer jeden zur Reife und selbst zur Überreife gelangenden Litteratur die Subjektsform in der epischen Dichtung einen immer breiteren Raum gewinnt. Die Erklärung für diese Erscheinung ist nicht eben schwer zu geben, aber sie gehört nicht hierher. Angedeutet werde nur, daß der Vorgang begründet ist in der schärferen Ausbildung und in dem stärkeren Hervortreten der Individualitäten auf höheren Kulturstufen.

Der Dichter kann sich aber auch begnügen, zwar die Begründung der Handlungen durch Darlegung der sie veranlassenden seelischen Zustände in Subjektsform, also durch fingierte direkte Rede der handelnden Personen zu geben, die Handlungen selbst aber unerzählt zu lassen. In diesem Falle bedarf die Dichtung, um voll zu wirken, der Wiedergabe und der Ergänzung durch die mimische Kunst. Es muß nämlich die Dichtung von ebenso vielen Personen, als in ihr redend auftreten, zum Vortrag gebracht und zugleich der Vortrag verbunden werden mit der Nachahmung derjenigen Handlungen, welche das notwendige Ergebnis der in den Reden dargestellten seelischen Zustände sind. Voraussetzung ist dabei, daß die vom Dichter gegebene Darstellung seelischer Zustände hinreichend genau und scharf sei, um einen Zweifel über die Art der sich ergebenden Handlungen unmöglich zu machen. Wird dieser Forderung genügt, oder sind die betreffenden Handlungen dem Hörer (Leser) bereits auf andere Weise bekannt geworden, so ist die Dichtung allerdings auch durch den Vortrag (also auch durch das Lesen) allein hinreichend verständlich und bedarf der Ergänzung durch die Mimik nicht, weil eben der Hörer (oder Leser) aus der Begründung die nicht dargestellte Handlung mit Sicherheit zu erschließen vermag. Aber das erfordert eine geistige Mitarbeit, welche die Lustempfindung leicht beeinträchtigt. Die mimische Darstellung leistet übrigens mehr, als bloße Ergänzung: sie bringt die in der Dichtung auftretenden Personen zur unmittelbar sinnlichen Erscheinung und ermöglicht dadurch eine Verkörperlichung des Denkens, wie sie in höherem Grade gar nicht erreicht werden kann. Freilich ist auch diese Verkörperlichung keine vollkommene, denn zu einer solchen wäre erforderlich, daß nicht nur die handelnden Personen in allen Äußerlichkeiten (Kleidung ꝛc.), sondern daß auch die Örtlichkeiten, in denen die Handlungen als sich vollziehend gedacht werden sollen, in allen ihren Einzelheiten versinnlicht würden —, das aber kann immer nur andeutungs- oder doch höchstens annäherungsweise geschehen. Der Zuschauer wird also stets der mimischen Darstellung durch seine Einbildungskraft nachhelfen müssen und folglich der Notwendigkeit geistiger Mitarbeit nicht ganz überhoben sein, aber es handelt sich da um

eine Arbeit, deren Vollziehung sehr wohl vereinbar ist mit Lustempfindung.

Es bedarf nicht erst der Bemerkung, daß die im Vorstehenden gekennzeichnete Dichtungsgattung das „Drama" ist.

Das „Drama" ist also eine Dichtung, welche seelische Zustände, aus denen Handlungen sich ergeben müssen, nicht aber diese Handlungen selbst, in Subjektsrede zur Darstellung bringt und der Ergänzung durch die (Handlungen wiedergebende) mimische Kunst bedarf.

Oder kürzer: das Drama ist eine Dichtung in Subjektsrede zur Darstellung der Seelenzustände, aus denen Handlungen entspringen.

Das Wesentliche ist jedenfalls, daß in dem Drama nur die seelische Begründung — nicht zugleich auch die Erzählung — von Handlungen gegeben wird, so daß also eine Ergänzung der Dichtung durch mimische Darstellung der Handlungen erforderlich ist.

Diesem Satze widerstreitet keineswegs der Umstand, daß in Dramen oft genug Erzählungen von Handlungen gegeben werden; man denke z. B. an die stereotypen Botenberichte in der griechischen Tragödie. Es sind hier aber zunächst zu unterscheiden Erzählungen solcher Handlungen, bezw. solcher Vorgänge, welche zwar zu der Fabel des Dramas in Beziehung stehen, aber doch nicht einen Bestandteil derselben bilden, und Erzählungen von Handlungen, welche aus den im Drama dargestellten Seelenzuständen sich mit logischer Notwendigkeit ergeben. Erzählungen der ersteren Art sind z. B. die Berichte über prophetische oder sonstwie bedeutungsvolle Träume (so z. B. in Sophokles' Elektra oder in Schillers Wallenstein), Berichte über Reisen, welche eine der handelnden Personen unternommen hat, endlich alle Berichte über Dinge, welche der für die Fabel des Dramas angenommenen Zeit entweder als vorausliegend oder als nachfolgend gedacht werden sollen (so z. B. einerseits in der „Braut von Messina" Isabellens Erzählung von den dem Bruderkampfe ihrer Söhne vorangegangenen Begebenheiten; anderseits z. B. in Shakespeares „Macbeth" die Voraussagungen der Hexen über Banquos Nachkommen). Derartige Erzählungen sind durchaus statthaft, falls sie nur mit der dramatischen Fabel organisch verbunden und nicht bloß ihr nur äußerlich angehängt werden, wie das zuweilen mit dem Prologe im griechischen Drama der Fall ist, freilich in nicht ganz ungerechtfertigter Weise. Anders verhält es sich mit Erzählungen von Handlungen, welche unmittelbar zur Fabel des Dramas gehören. Man denke z. B. an den Bericht über Ödipus' Blendung und Jokastes Selbstmord in Sophokles' „Ödipus Tyrannos" oder an den Bericht von Eteokles' und Polyneikes' Zweikampf in Euripides' „Phoinissen". Solche Erzählungen sind stets für einen Fehler in der Komposition des Dramas zu erachten. Aber der Fehler kann so entschuldbar,

ja geradezu so unvermeidlich sein, daß er kaum getadelt werden darf. So, wenn Handlungen erzählt werden, welche auf der Bühne entweder gar nicht darstellbar sind, wenigstens nicht für die Technik des betreffenden Zeitalters (z. B. Hippolyts tödliche Verwundung durch das Seeungeheuer bei Euripides) oder deren Darstellung einfach Abscheu erregen würde (z. B. Klytämestras Ermordung durch ihren Sohn), oder endlich deren Darstellung aus religiösem Grunde als unzulässig erscheint. In solchem Falle befindet sich der Dichter in der Zwangslage, zwischen zwei Übeln wählen zu müssen, und er wählt das kleinere, wenn er sich für den Bericht entscheidet. Daraus ergiebt sich übrigens mitunter der Vorteil, daß eine Handlung weit anschaulicher und ergreifender erzählt werden kann, als mimisch sie darzustellen es möglich ist. Die Selbstblendung des Ödipus z. B. läßt sich in ihrer Scheußlichkeit weit besser durch Erzählung veranschaulichen, als selbst der geschickteste Schauspieler durch seine mimische Kunst es zu thun vermöchte. Es muß eben jeder einzelne Fall für sich beurteilt werden. Aber was man auch unter gewissen Umständen mit Fug und Recht sagen mag zur Entschuldigung des Fehlers, ein Fehler bleibt die Erzählung einer zur dramatischen Fabel gehörigen Handlung doch immer. Indessen möge man über die Zulässigkeit der Erzählung im Drama denken, wie man will, der Schwerpunkt und der eigentliche Kern des Dramas liegt zweifellos in der seelischen Begründung der Handlungen, gleichviel ob diese erzählt oder nicht erzählt werden.

Schon wiederholt wurde der Ausdruck „die Fabel des Dramas" gebraucht. Man versteht darunter bekanntlich die (ein zusammenhängendes Ganze bildende) Gesamtheit derjenigen Handlungen, der „Handlung" schlechtweg, deren seelische Begründung (psychologische Motivierung) in einem Drama gegeben werden soll. Die Fabel samt ihrer Begründung bildet also den sachlichen Inhalt des Dramas, ist dessen innere Form. Als Bestandteile der Fabel wieder ergeben sich erstlich die Charaktere der einzelnen handelnden Personen, sodann aber auch die einzelnen Handlungen, denn obschon diese letzteren, wie wir sahen, nicht oder doch nur ausnahmsweise in das Bereich der dichterischen Erzählung, sondern meist in das der mimischen Darstellung fallen, so sind sie doch als die notwendigen Ergebnisse der vom Dichter geschilderten Seelenzustände so unbedingt mit der Schilderung der letzteren verbunden, daß sie in den Inhalt des Dramas einbezogen werden müssen.

Für die Fabel des Dramas gelten nun durchaus dieselben Normen, welche oben bezüglich des Gedankeninhaltes eines Dichtungswerkes (und überhaupt eines Kunstwerkes) aufgestellt wurden.

Die Fabel eines Dramas muß, wenn das Drama ein Kunstwerk und als solches schön sein soll, zunächst und vor allem mühelos verstanden werden können.

Die Verständlichkeit der Fabel wird bedingt durch ihre Ausdehnung und durch ihre Beschaffenheit.

Jede Fabel umfaßt eine Mehrheit von Handlungen, unbeschadet dessen, daß eine dieser Handlungen die „Handlung" schlechtweg, die Haupthandlung sein muß. Die Mehrheit der Handlungen ist schon bedingt durch die Mehrheit (mindestens Zweiheit) der handelnden Personen und diese wieder durch die Notwendigkeit, daß eine dramatisch verwendbare Handlung wenigstens mittelbar auf ein persönliches Objekt gerichtet sein muß. Dazu tritt der schon oben (S. 37) hervorgehobene Zwang zur Anwendung oder doch zur vorzugsweisen Anwendung der Gesprächsrede.

Der zu einer Fabel vereinigte Komplex von Handlungen kann mehr oder weniger umfangreich sein. Je größer der Umfang ist, desto schwerer ist das Verständnis, da dasselbe ja nur erzielt wird, wenn der Hörer (Zuschauer, Leser) bei jedem Punkte der Gesamthandlung sich aller ihrer vorausliegenden Punkte bewußt ist. Die Fabel darf also einen gewissen mäßigen Umfang nicht überschreiten. Derselbe läßt sich nun freilich nicht ziffermäßig bestimmen, denn er hängt ab einerseits von der Beschaffenheit der Fabel, anderseits von der geistigen Fassungskraft der Hörer (Zuschauer), beziehentlich von der Fähigkeit derselben, längere oder kürzere Zeit der Aufführung eines Schauspieles mit gleichbleibender Aufmerksamkeit beizuwohnen. Hinsichtlich des letzteren Umstandes ist selbstverständlich von Wichtigkeit, ob die Komposition des Schauspiels und die Einrichtung der Bühne Unterbrechungen der Aufführung, also Pausen, gestatten oder nicht. Auch die Tagesstunden, während deren die Aufführungen stattzufinden pflegen, bedingen Verschiedenheiten. Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß ein Drama keinen längeren Zeitraum als etwa drei Stunden höchstens zur Aufführung erfordern darf, falls nicht Pausen beliebt werden.

Dem Drama kommt aber noch eine andere Ausdehnung zu, als der bloße Umfang. Die in der Fabel zur Einheit zusammengefaßten Einzelhandlungen können angenommen werden erstlich als entweder in verhältnismäßig kurzer Zeit (z. B. im Laufe eines Tages) oder während eines längeren Zeitraumes (z. B. mehrerer Jahre oder gar Jahrzehnte) erfolgend, ferner als entweder an einem und demselben Orte oder aber an verschiedenen Orten sich abspielend. An sich ist in beiden Beziehungen das eine wie das andere Verfahren berechtigt, aber es ist leicht erkennbar, daß, je länger die von der Gesamthandlung umspannte Zeit ist und je häufiger die Schauplätze wechseln, um so mehr die Übersichtlichkeit und folglich die mühelose Verständlichkeit der Dichtung gefährdet wird. Namentlich ist oft wiederholter Ortswechsel der Handlung bedenklich, und zwar schon aus äußerem Grunde. Denn entweder wird er bei der Aufführung sei es gar nicht, sei es nur in

einfachster Weise angedeutet, oder er wird durch eine Umwandlung der Bühnenausstattung nachdrücklich gekennzeichnet. Im ersteren Falle werden an die Einbildungskraft der Zuschauer leicht zu starke Anforderungen gestellt; im ersteren kann die öftere Änderung des Aussehens der Bühne den Zuschauern die Verfolgung des Zusammenhanges der Handlung erschweren, überdies ihre Aufmerksamkeit von der Dichtung auf die Bühneneinrichtung ablenken, endlich aber ist nicht zu vermeiden, daß das Geschäft des äußerlichen Scenenwechsels eine Unterbrechung der Aufführung veranlaßt, noch dazu vielleicht an ungeeigneter Stelle. So wird der dramatische Dichter auch in Bezug auf Ort und Zeit Maß halten müssen, wenn sein Werk mühelos verständlich sein soll.

Was die Beschaffenheit der Fabel anlangt, so ist gewiß die Fabel am mühelosesten verständlich, welche Geschehnisse des Alltagslebens behandelt. Aber solche Geschehnisse sind, wie früher bereits bemerkt ward, zu dichterischer Verwendung nicht wohl geeignet, weil ihnen eben wegen ihrer Alltäglichkeit die Fähigkeit zur Erregung einer Lustempfindung abgeht. Auch der dramatische Dichter kann sie nicht brauchen oder muß doch, wenn er sie bearbeiten will, sie so umgestalten, daß sie eben dadurch dem Bannkreise der Gewöhnlichkeit entrückt werden. Philiströse Lebensläufe, wie sie in der Alltäglichkeit zu vielen Tausenden durchmessen werden, werden auf der Bühne zu Schattenbildern von gähnender Langweiligkeit.

Die dramatische Fabel darf also nicht alltägliche Vorgänge behandeln, sondern nur solche, welche der Alltagserfahrung fern liegen und folglich das Gepräge des Ungewöhnlichen, des Überraschenden an sich tragen. Derartige Vorgänge können nichtsdestoweniger der Wirklichkeit entnommen sein, denn auch das wirklichste Leben spinnt oft die buntesten und wunderlichsten Romangewebe aller Art, vorzugsweise freilich um Persönlichkeiten, welche an den Schwingungen des großen Räderwerkes der Volks- und Staatengeschichte mithandelnd oder unmittelbar mitleidend beteiligt sind; indessen auch rein private Verhältnisse verschlingen sich oft genug in seltsamster Weise. So ist der Dichter, auch wenn er vom Alltäglichen absieht, um Stoff nicht verlegen: er hat nur nötig, in die Wirklichkeit hineinzugreifen. Allerdings wird er meistens die Wirklichkeit dichterisch sei es ergänzen sei es im einzelnen irgendwie abändern müssen, um sie bühnenfähig zu machen. Doch das ist sein gutes Recht, denn seine Aufgabe besteht ja nicht in der Erkenntnis und Wiedergabe geschichtlicher Wahrheit, sondern in der Schaffung eines künstlerischen Ganzen. Der Dichter ist nicht Geschichtsschreiber.

Ungereimt ist es, von dem dramatischen Dichter zu fordern, daß er die Fabel erfinde. Der Dichter kann überhaupt nicht erfinden, kein Künstler kann es, er kann nur gegebene Stoffe gestalten, von der Wirklichkeit

dargebotene Motive nach ästhetischen Gesichtspunkten bearbeiten. Dabei darf er freilich nach seinem subjektiven Ermessen frei verfahren, darf namentlich Motive, die in Wirklichkeit getrennt erscheinen, mit einander vereinigen. Nur an ein Gesetz ist er streng gebunden: an das Gesetz der Wahrscheinlichkeit. Doch davon ist erst weiter unten zu reden.

In jedem Falle muß die Fabel des Dramas verständlich sein, wenn das letztere auf der Bühne gefallen soll. Der Begriff des Verständlichen ist nun freilich sehr relativ. Dem Hochgebildeten ist vieles, dem Ungebildeten nur weniges verständlich. Indessen ist in der Praxis die Sache doch leidlich einfach. Das Theater ist in der Regel jedem Volksgenossen zugänglich, und so fanden und finden sich dort denn auch in der That Angehörige aller Stände und Bildungskreise zusammen. Der dramatische Dichter darf und muß daher in der Regel sich die Gesamtheit seines Volkes als sein Publikum denken und daher nach Allgemeinverständlichkeit seiner Dichtungen streben. Was aber allgemein verständlich sein soll, das muß auch dem Ungebildeten verständlich sein. Der Dichter hat nun zwei Möglichkeiten vor sich: er behandelt entweder Stoffe, welche an sich schon die Allgemeinverständlichkeit besitzen, oder aber solche, denen diese Eigenschaft erst durch sein eigenes Bemühen gegeben werden muß. Das erstere Verfahren verdient gewiß den Vorzug, schon weil es das leichtere ist und also von vornherein größere Aussicht auf Erfolg darbietet. Entschließt der Dichter sich dazu, so wird er entweder Alltagsvorgänge in der oben angedeuteten Weise bühnenfähig zu machen suchen, oder er wird die Stoffe aus der Geschichte und Sage seines Volkes entnehmen, da er deren Allgemeinbekanntheit voraussetzen darf. Unter „Sage" ist hier übrigens ebensowohl die religiöse wie die profane Überlieferung zu verstehen. Ganz überhoben der Sorge um die mühelose Verständlichkeit der Fabel wird übrigens auch dann der Dichter nicht, denn er muß erstlich die Lückenhaftigkeit und Unsicherheit des Volksgedächtnisses in Rechnung ziehen und zweitens die Thatsache, daß ein einzelnes Geschichtsereignis oder eine einzelne Sage, mag auch das erstere und die letztere immerhin verhältnismäßig in sich abgeschlossen sein, doch stets mit anderen Ereignissen, bezw. Sagen in einem engen Kausalzusammenhange steht, dessen sich bewußt sein muß, wer die betreffende Fabel voll und richtig erfassen will. Und so wird der Dichter dem Gedächtnisse der Zuschauer durch Andeutungen dieses Zusammenhanges zu Hilfe kommen müssen. Eine Schwierigkeit ganz eigentümlicher Art aber erwächst dem Dichter aus der Notwendigkeit, die in der Fabel auftretenden Personen von vornherein eine jede in ihrer Rolleneigenschaft und in ihren Beziehungen zu den anderen kenntlich erscheinen zu lassen. Diese Aufgabe mag höchst nebensächlich aussehen, ist aber in Wirklichkeit recht wichtig. Denn wenn die Zuschauer die Funktion jedes Schauspielers erst erraten

und sich so das ganze Personal der Fabel mühsam herauskombinieren müssen, so wird geraume Zeit vergehen, ehe sie den Verlauf der Fabel richtig erfassen, und es wird oft genug das mangelhafte Verständnis der ersten Scenen nachteilig auf das Verständnis des Ganzen einwirken. Gleichwohl ist das Problem wohl nur durch äußere Mittel — Prolog, Charaktermaske, Kostüm — zu lösen, also in recht unvollkommener Weise. Der zu höherer Bildungsklasse gehörige Theaterbesucher der Neuzeit wird sich in der Regel der vorliegenden Schwierigkeit gar nicht bewußt, weil er das zur Aufführung gelangende Stück meist schon vorher, sei es aus der Lektüre des gedruckten Textes, sei es aus kritischen Berichten kennt oder doch, wenn das nicht der Fall ist, auf dem Theaterzettel wenigstens die notwendigsten Angaben findet, welche er vermöge seines Wissens leicht zu ergänzen vermag. Man versetze sich aber einmal in die Seele eines Bauern, der einer Aufführung von Schillers „Piccolomini“ beiwohnt: was weiß der gute Mann von Wallenstein und dem dreißigjährigen Kriege? In der Dorfschule wird er ja wohl einmal davon haben erzählen hören, aber wie weniges davon wird er noch bewahrt haben und das wenige in welcher fragwürdigen Form!

Selbst dann also, wenn der Dichter bei den Zuschauern eine ungefähre Bekanntschaft mit dem Inhalte der Fabel voraussetzen darf, ist die ihm obliegende Arbeit der Verständlichmachung schwierig genug. Um wie viel mehr ist das der Fall, wenn er zu solcher Voraussetzung nicht berechtigt ist! Im Grunde handelt es sich da um Lösung eines Problems, das überhaupt im vollen Umfange gar nicht gelöst werden kann. In Bezug auf den gebildeten und geistig regsamen Teil des Publikums mag die Lösung gelingen, nicht aber bei der jeder Geistesbildung baren und denkfaulen Masse.

Der dramatische Dichter befindet sich hinsichtlich der Aufgabe, seinen Fabeln mühelose Verständlichkeit zu verleihen, in einer bei weitem ungünstigeren Lage, als der epische Dichter. Der letztere darf in behaglicher Erzählung und Schilderung sich ergehen und hat also vollauf Gelegenheit, seine Hörer (Leser) über alles, was ihnen notthut, zu belehren. Noch ungleich leichter hat es freilich der lyrische Dichter, der, wenn er seine Kunst versteht, stets nur Verständliches schafft, weil, im letzten Grunde wenigstens, alle Menschen in gleicher Weise empfinden.

Die mühelose Verständlichkeit der dramatischen Fabel hängt nicht allein von der sachlichen, sondern auch von der logischen Beschaffenheit ihres Inhaltes ab: die Fabel muß — in dem gleich näher anzugebenden Sinne — wahrscheinlich sein. Der Verlauf, die Entwickelung der im Drama seelisch begründeten Handlungen darf nicht nur, sondern er soll ungewöhnlich sein, d. h. er soll abweichen von dem Alltagsgange des Lebens, aber er darf nichts Unwahrscheinliches an sich haben. In dem Zuschauer muß die Vorstellung

erweckt und erhalten werden, daß, wenn auch im wirklichen Leben die Dinge wohl nie so verlaufen sind, wie in dem Drama, das er abspielen sieht, und auch allem Vermuten nach in keiner Zukunft jemals so verlaufen werden, sie dennoch der physischen Möglichkeit nach irgend einmal so verlaufen können, wenigstens unter den Voraussetzungen, welche der Dichter sich etwa gestattet hat, sei es im stillschweigenden Einverständnisse mit seinem Publikum — wie wenn etwa das Vorhandensein von olympischen Göttern oder von himmlischen Engeln angenommen wird —, sei es, daß er den Zuschauern eine Schöpfung seiner eigenen Phantasie, z. B. einen Kaliban, glaubhaft zu machen weiß. Eine innerlich unwahrscheinliche Fabel ist stets auch mehr oder weniger unverständlich, weil ihre einzelnen Teile der logischen Bindung ermangeln. Aber zur Erregung von Lustempfindung ist eine unwahrscheinliche Fabel selbst dann nicht geeignet, wenn man von der Verständlichkeit absieht. Unwahrscheinlichkeit der Handlungen zwingt zu einem Nachdenken, zu einem Grübeln über dieselben, das um so unlustiger ist, als es nur zu einem negativen Ergebnisse zu führen vermag.

Selbstverständlich aber — und es wurde dies auch bereits angedeutet — ist der Dichter nur an die logische Wahrscheinlichkeit gebunden, nicht an die rein empirische des realen Lebens. Der Dichter darf sich ein anderes Sein vorstellen, als die gemein menschliche Erfahrung es zeigt, er darf eine außerirdische Welt hineinbauen in die irdische —, aber der Bau muß auf logischer Grundlage ruhen und in seinen Einzelteilen logischen Zusammenhang besitzen, d. h. er muß eben wahrscheinlich sein. Die Phantasie muß auch in ihren kühnsten Sprüngen sich festhalten am Leitseile der Logik.

Die Forderung der Wahrscheinlichkeit gilt auch in Bezug auf die Charaktere der Personen, welche in der Fabel auftreten: auch diese müssen wahrscheinlich sein. Und zwar selbst dann, wenn sie außerirdische Wesen (Heroen, Götter, Dämone ꝛc) sind. Solche einzuführen in seine Dichtung, ist dem Dichter unverwehrt, zumal wenn der Glaube seines Volkes das Vorhandensein derartiger Wesen annimmt, — jedoch nur unter der Bedingung, daß er sie glaubhaft darstelle, daß sie den Eindruck der Wahrscheinlichkeit machen. Nun liegen aber außerirdische Wesen außerhalb jeder realen Erfahrung, sie können demnach nur nach Maßgabe menschlichen Wesens aufgefaßt werden. Wohl darf nicht nur, sondern selbst muß der Dichter ihnen bestimmte menschliche Geisteseigenschaften in höherer Potenz beilegen — denn z. B. ein Gott, der nicht mehr leisten kann, als der Mensch, hat gar kein Anrecht auf Göttlichkeit —, aber die psychologische Gesamtstruktur, um so zu sagen, etwa eines Gottes muß doch immer derjenigen eines Menschen analog sein, also innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit verbleiben. Dasselbe hat auch für andere Phantasiewesen Gültigkeit, so namentlich für

die in Dramen unter Umständen ästhetisch sehr wirkungsvollen Gespenster. Auch ihnen muß logisches Denken zuerteilt werden, wenn sie nicht als ganz absurde Gestalten erscheinen und mit plumper Hand das Gewebe der Fabel verwirren sollen.

Aber in Bezug auf die Wahrscheinlichkeit der Charaktere darf nicht nur, sondern muß sogar der dramatische Dichter nach zwei Seiten sich eine gewisse Freiheit gestatten, und zwar, so seltsam es auch klingen mag, im Interesse der Wahrscheinlichkeit selbst. Erstlich ist folgendes zu erwägen. Ein Maler, der sein Gemälde auf Fernwirkung berechnet, muß andere Größenverhältnisse beobachten, als wenn er für die normale Gesichtsweite arbeitet. Der Fehler ist notwendig, weil nur dann, wenn er begangen worden ist, für das Auge des Beschauers die richtigen Proportionen sich ergeben. In ganz entsprechender Lage befindet sich der dramatische Dichter. Die Charaktere, welche er schafft, sollen von der Bühne herab auf eine Volksmenge einwirken, von ihr erfaßt und verstanden werden. Das kann nur geschehen, wenn diese Volksmenge den Charakteren die gespannteste Aufmerksamkeit zuwendet. Das geschieht nun aber erfahrungsmäßig nie in vollem Umfange, jeder einzelne Zuschauer ist vielmehr während der Aufführung mehr oder minder oft, wenigstens für Augenblicke, unaufmerksam, läßt seine Gedanken vom Spiele abschweifen. Soll diese Zerstreutheit der Auffassung der Charaktere keinen Eintrag thun, so muß der Dichter diese letzteren stärker zeichnen, als an sich richtig ist, er muß gleichsam die Farben dick auftragen, so daß man sagen könnte, nicht bloß der Schauspieler, sondern auch schon der von ihm darzustellende Charakter müsse geschminkt sein. Das ungeschminkte Antlitz des Schauspielers würde, wenigstens bei künstlicher Beleuchtung, dem ferner sitzenden Zuschauer unnatürlich bleich erscheinen. Ganz ähnlich würde ein nicht überstark gezeichnetes dramatisches Charakterbild auf der Bühne den Eindruck der Mattigkeit, der Schwachfarbigkeit machen. Es ist das ein Gesichtspunkt, der bei der Beurteilung eines nur gelesenen Dramas zu oft außer acht gelassen wird.

Dazu kommt noch etwas anderes. Die Handlungen einer dramatischen Person sollen sich allerdings aus dem Gesamtcharakter der letzteren mit psychologischer Notwendigkeit ergeben, zugleich müssen sie aber doch als aus einer besonderen einzelnen Eigenschaft dieses Charakters oder aus einem besonderen Seelenzustande entspringend dargestellt werden, z. B. aus Ehrgeiz, aus Rachsucht, aus Habgier &c. Es ist also für das Verständnis der Handlungen notwendig, diese einzelne Eigenschaft oder diesen einzelnen Seelenzustand in dem betreffenden Charakterbilde mit besonders kräftiger Farbe zu malen. Das kann freilich nur auf Kosten der Ausmalung des übrigen Charakters geschehen und schädigt also an sich die psychologische Wahrschein-

lichkeit, und doch wird gerade dann erst der betreffende Charakter dem Zuschauer vollverständlich. Es muß dem Dichter sogar gestattet sein, die Einseitigkeit der Charakteristik so sehr zu steigern, daß die Charaktere aufhören Charaktere zu sein, und zu Charaktertypen werden. Freilich wird in diesem Falle auch der Zuschauer sich dessen bewußt werden, daß die Bühne nicht von Menschen, sondern von typischen Charakterfiguren besetzt ist. Sind jedoch die Typen als Typen psychologisch scharf und wahr gezeichnet, so wird der Zuschauer sie gern hinnehmen, und er wird die Berechtigung zu solcher Schöpfung dem Dichter gerade so zuerkennen, wie die Befugnis zur Schöpfung anderer Phantasiewesen. Bedenklich und geradezu gefährlich ist die Verwendung von Charaktertypen nichtsdestoweniger. Wenn die Hand des Dichters dabei nicht völlig sicher ist, so werden sie gar leicht zu geistlosen Fratzen, ja, was noch häßlicher und kunstwidriger ist, zu bloßen Marionetten. —

Noch eine Bemerkung ist hier anzufügen, welche, wenigstens mittelbar, die Wahrscheinlichkeit in der Charakterzeichnung betrifft.

Dem Drama ist die Subjektsform der Rede eigentümlich (vgl. S. 37); es setzt sich sprachlich durchweg aus Gesprächsreden und Einzelreden zusammen. Es muß nun aber angenommen werden, daß die redenden Personen der dramatischen Fabel stets im Affekte, in einem Zustande irgendwelcher seelischer Erregung reden. Denn da im Drama die seelische Begründung außerordentlicher Handlungen gegeben wird (vgl. oben S. 42), so müssen die an den Handlungen beteiligten Personen notwendig im Zustande des Affektes, oft sogar eines hochgradigen Affektes, einer Leidenschaft sich befinden. Dies muß auch in der Beschaffenheit der Rede zum Ausdruck kommen: die Rede muß affektvoll sein, d. h. die Färbung subjektiven Denkens nicht nur, sondern auch subjektiven Empfindens (Pathos) an sich tragen, den Charakter des leidenschaftlich Erregten, des Pathetischen besitzen. Gerade dieses Zutagetreten des Pathos ist geeignet, in den Hörern (Zuschauern) Lustempfindung zu erwecken, weil es eine Erhebung der Seele des Hörenden aus dem Indifferenzzustande des Alltagslebens ist, zu kräftigerem Empfinden, zu stärkerem Lebensgefühle erregt. Aber auch in Bezug auf das Pathos darf der Dichter eine gewisse Grenze nicht überschreiten. Wird die pathetische Rede allzusehr gesteigert, so machen die Redenden den Eindruck, nicht von einer mächtigen Leidenschaft, sondern von Tollheit ergriffen zu sein. Auch dadurch wird die Bühne ein Tummelplatz für Charakterfratzen. Überdies wirkt die überpathetische Rede im Vortrage physisch unangenehm, da in ihr das Sprechen in Geräusch ausartet.

Aber nicht nur daß das Pathos der Rede ein gewisses Maß nicht überschreiten darf, sondern es darf auch das an sich zulässige Höchstmaß im Verlaufe der Dichtung nur hin und wieder erreichen. Es muß überhaupt

das Pathos der Rede vielfach abgestuft sein, und zwar einerseits je nach den verschiedenen Stadien der dramatischen Handlung, anderseits je nach den verschiedenen Seelenzuständen und Stimmungslagen der an der Handlung beteiligten Personen. Man könnte das Pathos der Rede die Luftbeschaffenheit (Temperatur) des Dramas nennen und sagen, daß, wie die Annehmlichkeit eines Wohnhauses wesentlich von der zweckentsprechenden Erwärmung oder Kühlung eines jeden seiner Räume abhängt, so die Freude an einem Drama zu einem guten Teile bedingt wird durch die angemessene Verwendung des Pathos in jedem einzelnen Abschnitte der Dichtung. Freilich lassen die Grade des Pathos sich nicht mit mathematischer Bestimmtheit ergeben, um so weniger, als gerade in Bezug auf die Freude am Pathetischen nicht nur die verschiedenen Individuen, sondern mehr noch die verschiedenen Völker sehr ungleich beanlagt sind. So verträgt z. B. der Romane erheblich höhere Grade, als der Germane. —

Eine dramatische Fabel umfaßt entsprechend der Mehrheit der in ihr auftretenden Personen stets auch eine Mehrheit von Handlungskomplexen, d. h. von Einzelhandlungen, welche zu ebensovielen Einheiten, als handelnde Personen vorhanden sind, sich verbinden. Denn jede einzelne Person erstrebt ein bestimmtes Ziel und vollzieht in diesem Streben eine ganze Reihe von Einzelhandlungen, deren Gesamtheit selbstverständlich eine Einheit bildet, welche man etwa „Personalhandlung“ nennen könnte, wäre nur das Wort nicht so häßlich. So hat jede einzelne Person der dramatischen Fabel ihre Geschichte für sich, eine Geschichte, welche das natürliche Ergebnis ihrer Seelenzustände sein und als solches auch dargestellt werden muß.

Die verschiedenen, durch die einzelnen Personen gegebenen Einheiten von Handlungen, die Einzelgeschichten dürfen nicht parallel neben einander herlaufen —, es würde ja dann die dramatische Gesamtfabel als solche gar nicht entstehen können, sondern statt ihrer im günstigsten Falle eine Mehrheit von Novellen vorhanden sein. Es müssen vielmehr die einzelnen Einheiten sich mit einander verketten und verschlingen zu einer festgefügten höheren Einheit, etwa wie Einzelfäden zu einem Gewebe gebunden werden. Nur dann ergiebt sich eine dramatische Gesamthandlung.

Die Verflechtung der Einzelhandlungen kann aber naturgemäß nicht mit einem Male erfolgen, sondern nur allmählich sich vollziehen. Daraus ergiebt sich die allmähliche Entwickelung der Gesamthandlung. Die Art dieser Entwickelung stellt die äußere Form des „Drama“ genannten Gedanken- und Dichtungswerkes dar, sie ist das, was man gemeinhin die „Komposition“ des Dramas nennt.

Aufgabe des Zuschauers ist es, die Entwickelung der dramatischen Gesamthandlung genau zu verfolgen, denn eben nur dann kann die Dichtung

als Ganzes verstanden werden. Die dadurch erforderte Anspannung der Aufmerksamkeit wird aber nach dem, was oben (S. 42) erörtert ward, nur solange nicht als Mühe empfunden, als die Eigenartigkeit der Entwickelung das Interesse des Zuschauers fesselt und folglich Lustempfindung in ihm zu erregen vermag. Dies kann jedoch nur dann geschehen, wenn die Verflechtung der Einzelhandlungen im Verlaufe der Gesamthandlung sich immer mehr steigert, bis sie endlich gleichsam eine Verknotung der sämtlichen vorher mehr oder weniger getrennt neben einander herlaufenden Fäden ergiebt und damit einen nicht überschreitbaren Höhepunkt erreicht. Eine Steigerung des Interesses, welches bis dahin durch den Verlauf der Gesamthandlung in stetig wachsendem Maße erregt wurde, kann nun nicht mehr stattfinden, aber gerade weil das bisherige Interesse erlischt, muß ein neues sich bilden. Die höchste Form der Verwickelung, der Knoten, reizt zu der Frage, ob und wie sie etwa gelöst werden könne. Diese Frage stellt nun der Zuschauer auch bezüglich des dramatischen Knotens und fordert vom Dichter befriedigende Antwort. So muß nun der Dichter den Knoten, den er geschürzt hatte, allgemach wieder entwirren, und die auf den schließlichen Ausgang dieses Prozesses gespannte Aufmerksamkeit des Zuschauers begleitet ihn bei dieser Arbeit.

Der Gang der dramatischen Fabel bewegt sich folglich zunächst in aufsteigender, sodann in absteigender Richtung, und zwar besitzt bei normalem Verhältnisse jede der beiden Wegehälften die gleiche Ausdehnung, so daß der Gesamtverlauf mit den beiden Schenkeln eines gleichschenkligen Dreieckes sich vergleichen läßt, wobei der Treffpunkt der Schenkel den Höhepunkt der Verwickelung darstellt. Die Gleichmäßigkeit beider Strecken darf nun freilich nicht auf rein äußerlichem Streben nach Symmetrie beruhen, sondern muß aus der Beschaffenheit der Handlung selbst sich ergeben: jeder Schritt bis zur Schürzung des Knotens muß eine Entsprechung jenseits derselben finden. Damit ist aber noch etwas anderes angedeutet: weder der aufsteigende noch der absteigende Teil des Gesamtweges darf von dem Dichter in einem Schritte zurückgelegt, sondern muß in mehrere Schrittweiten zerlegt werden. Doch das ist ja selbstverständlich. Wichtiger ist es, daran zu erinnern, daß der Zuschauer zwar einerseits bis zur vollendeten Schürzung, andrerseits bis zur vollendeten Lösung des Knotens die Handlung mit stetig sich steigernder Spannung verfolgen soll, daß aber gerade, damit er dies zu thun vermag, ihm auch hier und dort einige Ruhepunkte geboten werden müssen, an denen er die bis dahin zurückgelegte Wegstrecke überschauen und zu erneuter Aufmerksamkeit für das noch Folgende sich sammeln kann. Jeder dieser Ruhepunkte bedeutet einen vorläufigen Abschluß der Handlung. Die zwischen je zwei solchen Ruhepunkten liegende Strecke wird daher ganz passend „Akt" genannt. Weitere Einschnitte

der Gesamthandlung ergeben sich aus dem wechselnden Ab- und Zugange der an ihr beteiligten Personen.

Wie die Gesamthandlung, so muß auch das Personal der dramatischen Fabel gleichsam pyramidal gegliedert sein. Es müssen Abstufungen bestehen hinsichtlich des Anspruches, welchen die einzelnen an der Handlung beteiligten Personen auf die Teilnahme des Zuschauers erheben. Nicht gleichberechtigt dürfen diese Personen neben einander stehen oder auf einander folgen, sondern sie müssen -- ganz ähnlich wie die Einzelgestalten eines Bildwerkes — zu einer Gruppe sich zusammenschließen. Wie nun in jeder Gruppe eine Gestalt Hauptträger des Gedankeninhaltes sein muß, welcher eben in dieser Gruppe zur Darstellung gebracht werden soll, so ist dies auch in der Gruppe des dramatischen Personals unbedingtes Erfordernis. Die Gesamthandlung der dramatischen Fabel muß von einer einzigen Persönlichkeit getragen werden, welche freilich eine bloß ideale sein, d. h. real aus mehreren Individuen bestehen darf (z. B. aus einem Brüderpaare, wie etwa in der thebanischen Sage; aus einem ganzen Geschlechte u. s. w.). Die dramatische Handlung kann nur eine Hauptgestalt, nur einen Helden in sich fassen, so daß allen außer dem Helden an der Handlung teilnehmenden Personen nur Nebenrollen, freilich sehr verschieden abgestufte, zufallen können.

Jede Handlung setzt ein Ziel voraus, dessen Erreichung von dem Handelnden angestrebt wird, sei es mit sei es ohne Erfolg. Das gilt, wie selbstverständlich, auch von der dramatischen Gesamthandlung und ihrem Helden. Der Held erstrebt stets ein bestimmtes Ziel mit Aufgebot all seiner Geisteskraft, ja unter Umständen mit Einsetzung seines Lebens. Das Ziel kann ein sehr verschiedenartiges sein, je nachdem diese oder jene Leidenschaft als bestimmend für das Handeln des Helden dargestellt wird. Ausgeschlossen aber ist völlige Unbedeutendheit, Geringfügigkeit des Zieles, denn dann würde das Handeln des Helden sich nicht über das Niveau des platten Alltagslebens erheben und wäre unfähig zur Erregung einer Lustempfindung und überhaupt irgend welches Interesses. Das Ziel muß vielmehr ein solches sein, welches als würdig angestrengten Strebens erscheint. Mindestens vom Standpunkte des Helden aus, der freilich nicht auch der des Zuschauers zu sein braucht. Im Gegenteil, der Zuschauer darf sehr wohl das vom Helden erstrebte Ziel als ein nichtiges auffassen. Aus dem Widerstreite zwischen der von dem Helden einerseits und oon dem Zuschauer andererseits vollzogenen Wertbemessung ergiebt sich die komische Wirkung, denn es treten dann die von dem Helden zur Erreichung seines Zieles aufgebotenen Mittel in einen lächerlichen Gegensatz zu der Wertlosigkeit des erstrebten Objektes. „Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.“ Ähnlich verhält es sich, wenn der Zuschauer anfangs geneigt ist, das Ziel ebenso hoch

zu schätzen, wie der Held es thut, aber durch den Verlauf der Handlung zu der Erkenntnis gelangt, daß diese Schätzung eine Verkehrtheit ist.

Die Erreichung oder die Nichterreichung des Zieles, welches der Held sich gesteckt hat, bildet den notwendigen Abschluß der Gesamthandlung des Dramas. Mit der Nichterreichung des Zieles muß der Untergang des Helden sich verbinden, da dessen Streben ja nur durch den Tod endgültig vereitelt werden kann. Von einem seine Niederlage überlebenden Helden würde der Zuschauer stets eine erneute Aufnahme des Strebens, also eine Fortsetzung des Handelns erwarten.

So ergeben sich nach dem entweder tragischen oder nicht tragischen Ausgange der Haupthandlung zwei Gattungen des Dramas. Nach der Beschaffenheit des Ausganges also, nicht etwa nach der Art der Verwickelung der Handlung. Denn diese muß selbst noch auf dem Höhepunkte so geartet sein, daß sowohl eine dem Helden günstige wie auch eine ihm ungünstige Lösung als möglich erscheint. Sonst würde ja die Lösung vorweggenommen werden. Indessen kann in der Art der Verwickelung doch etwas enthalten sein, was zur Ansetzung einer besonderen dramatischen Gattung berechtigt. Als normales Verhältnis muß angenommen werden, daß die Verwickelung in Umständen begründet ist, welche nicht nur von den an der Fabel des Dramas beteiligten und folglich im Drama auftretenden Personen, sondern auch im selben Grade von den Zuschauern als eine Verwickelung begründend aufgefaßt werden. Es kann aber geschehen, daß nur die Personen des Dramas, nicht aber die Zuschauer derartige Umstände anerkennen. Dann besteht folgerichtig auch die aus diesen Umständen sich ergebende Verwickelung nur für die Personen des Dramas, nicht für die Zuschauer. So z. B. wenn die dramatische Fabel und damit die Verwickelung die täuschende Ähnlichkeit zweier Individuen und die darin begründete stetige Verwechslung derselben zum Hauptmotive hat (Menächmenmotiv). Dann ist der Zuschauer klüger, als die dramatischen Personen. Denn ihm muß, soll die Handlung überhaupt verständlich für ihn sein, das wahre Verhältnis von vornherein mindestens angedeutet werden. Dies hat notwendig zur Folge, daß dem Zuschauer das Handeln der dramatischen Personen als dem wirklichen Thatbestande nicht entsprechend, aber dennoch als der für sie, diese Personen, vorhandenen Voraussetzung ganz angemessen erscheint. Dieser Widerstreit aber zwischen der Wirklichkeit und der von den dramatischen Personen als wirklich angenommenen Nichtwirklichkeit begründet einen komisch wirkenden Gegensatz (Kontrast).

Das mit der Niederlage des Helden schließende Drama wird „Tragödie" oder „Trauerspiel" genannt. Der erstere Name hat keinerlei Bezug zu dem Wesen der bezeichneten Sache. Der zweite kann als wenigstens

ungefähr passend erachtet werden, und doch läßt er so leicht sich mißverstehen. Man kann nämlich anscheinend mit Recht aus dem Namen folgern wollen, daß die Tragödie den Zuschauer traurig stimmen müsse. Das aber ist verkehrt. Ein Kunstwerk kann nimmermehr „Trauer", also eine Unlustempfindung erregen. Übrigens wird auch nie ein Verständiger um die Schicksale dramatischer Personen trauern, da er sich doch dessen bewußt sein muß, daß dieselben nur Phantasiegestalten sind. Dagegen ist nicht einzuwenden, daß die dramatischen Personen zugleich auch historische Personen sein können, über deren tragisches Schicksal allerdings Trauer empfunden werden mag. Aber die Trauer gilt dann eben den Personen der Geschichte, nicht den Personen des Dramas, sie liegt also außerhalb der Wirkung des letzteren. Die Tragödie kann, wie jedes wahre Kunstwerk, nur Lustempfindung erregen. Die Fähigkeit der Tragödie zur Erregung von Lustempfindung ist aber darin begründet, daß sie dem Zuschauer das erhebende, aus der Kleinlichkeit des Alltagslebens erlösende Bewußtsein von dem inneren Zusammenhange alles Geschehenden und von dessen Bedingtheit durch das Überirdische verleiht. Die Tragödie wirkt in dieser Beziehung ähnlich wie die Kenntnis der Weltgeschichte. Dazu kommt noch, daß die Tragödie den Zuschauer in die „Wehmut" genannte Stimmung versetzt, eine Stimmung, die — vergleichbar mit der „Rührung" — aus Lust und Unlust, aber mit Überwiegen der ersteren, gemischt ist. Davon wird später noch die Rede sein.

Irrig auch ist die vielverbreitete Annahme, als ob das „Trauerspiel", eben weil es traurig wirken müsse, keine komischen Bestandteile enthalten dürfe. Allerdings können dieselben fehlen, aber sie können auch vorhanden sein. Ob der Dichter sich für das eine oder für das andere entscheidet, wird er von den Umständen abhängen lassen müssen, namentlich aber von der Beschaffenheit des zuschauenden Volkes. Weiß er, daß dasselbe nicht fähig ist, sich einige Stunden hindurch in ununterbrochen ernster Stimmung zu erhalten, so ist die Einfügung komischer Auftritte und Personen in die ernste Gesamthandlung eine praktische Notwendigkeit. Im entgegengesetzten Falle ist jede Komik entbehrlich, ja sie kann leicht als lästige Störung der ernsten Stimmung empfunden werden. Immer aber, wenn der Dichter in das Ernste Komisches einmischt, muß er dafür Sorge tragen, daß die beiden Bestandteile sich nicht in ungehöriger Weise vermengen und verquicken. Es ist das eine der schwierigsten Aufgaben.

In der Tragödie erstrebt der Held die Erreichung seines Zieles unter Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit, unter Preisgebung des eigenen Lebens. Ein so hoher Einsatz hat notwendig zur Vorbedingung, daß das Ziel dem Helden als jedes Opfers wert erscheine. Aber auch der Zuschauer muß die gleiche Anschauung hegen, wenn ihm nicht das Handeln des Helden als

wahnsinnig erscheinen soll, woraus sich ein rein pathologisches Interesse an der Handlung ergeben müßte. Denn zur Erzeugung einer komischen Wirkung wäre der Gegensatz zwischen der von dem Helden und der von dem Zuschauer vollzogenen Wertschätzung zu stark und grell. Das Ziel der tragisch endenden Handlung muß also stets ein solches sein, von welchem allgemein, wenigstens innerhalb der betreffenden Volks- und Kulturgenossenschaft, geurteilt wird, daß es die Einsetzung des Lebens rechtfertige und als vernünftig oder doch als begreiflich erscheinen lasse. Eben daraus ergiebt sich der Ernst der Tragödie.

Für das Drama, welches in dem Erfolge des Helden seinen Abschluß findet, fehlt ein zusammenfassender Name, denn „Schauspiel“ schlechtweg darf man es nicht nennen, da auch die Tragödie ein Schauspiel ist. Indessen lassen sich wenigstens zwei Arten des nicht-tragischen Dramas abgrenzen und benennen. Es kann die Verwickelung in einem solchen Drama entweder ernst oder komisch geartet sein. Im ersteren Falle unterscheidet sich das nicht-tragische Drama nur durch seinen Ausgang von der Tragödie. Man könnte es also „Halbtragödie“ nennen. Der übliche Name ist indessen „Tragikomödie“, der in seinem zweiten Bestandteile freilich leicht dahin mißverstanden werden kann, daß ein solches Drama durch die Mischung tragischer und komischer Bestandteile gekennzeichnet werde, was keineswegs der Fall ist. Eine besondere Art der Tragikomödie bildet die „Rührkomödie (comédie larmoyante)“, wofür freilich besser „Rührstück“ zu sagen ist, um auch hier die Annahme, daß die Verwickelung komische Bestandteile enthalten müsse, von vornherein auszuschließen. Unter einem „Rührstück“ versteht man ein Drama, welches durch den grellen Gegensatz zwischen der unglücklichen Lage des Helden, in der er auf dem Höhepunkt der Verwicklung sich befindet, und der glücklichen, in welche ihn die Lösung des Knotens versetzt, in dem Zuschauer die als „Rührung“ bezeichnete, eigenartig lustvolle Stimmung erweckt.

Ist die Verwickelung des Dramas komisch, so heißt das Drama „Komödie“ oder „Lustspiel“. Der griechische Name ist sachlich sinnlos und besitzt nur ein geschichtliches Anrecht auf Duldung; der deutsche Name hat das Bedenken gegen sich, daß er zu dem Glauben verleiten kann, als ob nur das Drama mit komischer Verwickelung Lustempfindung zu erzeugen vermöge, während doch jedes Drama dieser Wirkung fähig sein soll. Die Komik der Verwickelung ist — wie bereits oben (S. 50 f.) angedeutet wurde — entweder in dem Mißverhältnisse zwischen der Beschaffenheit des Zieles und der zu seiner Erreichung aufgewandten Mittel begründet, oder aber in dem Umstande, daß die Verwickelung nur für die Personen des Dramas, nicht jedoch auch für die Zuschauer besteht, woraus sich

ergiebt, daß das Handeln der dramatischen Personen in Widerspruch zur Wirklichkeit steht und folglich den Eindruck der Verkehrtheit und Zweckwidrigkeit macht. Derartiges Handeln erscheint als komisch, falls sich für den Beobachter nicht etwa die Befürchtung damit verbindet, daß daraus sich unheilvolle Folgen für die Handelnden ergeben könnten. Bei komischer Verwickelung darf das vom Helden angestrebte Ziel nur ein solches sein, welches den Zuschauern als, verhältnismäßig wenigstens, geringwertig erscheint. Denn eben nur dann vermag die Komik zur vollen Wirkung zu gelangen, während sie durch ein hochwertiges Ziel beeinträchtigt werden muß. Je höher nämlich der Wert ist, welchen der Zuschauer dem vom Helden erstrebten Ziele beimißt, desto ernster ist die Stimmung, mit welcher der Zuschauer den Gang der Handlung verfolgt, und desto weniger ist er geneigt, das Streben nach diesem Ziele mit komisch wirkenden Mitteln oder auf Grund einer komisch anmutenden Voraussetzung vollzogen werden zu sehen. Wohl mag in dem Verlaufe der einem bedeutsamen Ziele zugewandten Handlung ein sich einschiebender komischer Bestandteil gern ertragen werden, vielleicht sogar sehr erwünscht sein, um inmitten des Ernstes einen heiteren Ton auffrischend erklingen zu lassen, aber die Komik darf nicht den Ernst überwiegen, Dissonanz muß vermieden werden.

Es ergiebt sich also nach zwei Gesichtspunkten eine Doppelteilung des Dramas. Erstlich nach der Art des Ausganges: das Drama, welches mit der Niederlage des Helden abschließt (die Tragödie), und das Drama, welches mit dem Siege des Helden endet (für dieses letztere fehlt ein passender Gesamtname). Sodann nach der Art der Verwickelung: das Drama mit ernster Verwickelung (mit den Unterkategorieen: Tragödie, Tragikomödie, Rührstück) und das Drama mit komischer Verwickelung (Komödie).

Andere Gattungen des Dramas sind in der Theorie nicht anzuerkennen. In der Praxis darf man ja gewiß z. B. nach dem Inhalte der Fabel, bzw. nach der Art der in ihr auftretenden Personen etwa Schäferdramen, bürgerliche Dramen und dgl. unterscheiden. Auch von einem Moraldrama (Moralität) mag man zu sprechen berechtigt sein, und auch wir werden davon noch zu reden haben. Aber immer muß man sich dessen bewußt sein, daß alle diese Gattungen, wenn man sie ansetzen will, sich stets unter eine der oben genannten zwei, bzw. vier Hauptarten einbegreifen lassen.

In Bezug auf die Einteilung des Dramas sind zwei Dinge selbstverständlich. Erstlich, daß die im Obigen wenigstens angedeuteten Normen, nach denen die innere Form (der Gedankeninhalt) und die äußere Form (die Komposition) gestaltet sein muß, für alle Dramen, welcher Gattung sie auch angehören, die gleiche Gültigkeit besitzen. Zweitens aber, daß unbeschadet dessen jede Art des Dramas ihre Sondereigentümlichkeiten aufweist.

Der erste Punkt bedarf einer Begründung nicht. Über den zweiten würde sich vieles sagen lassen, doch bleibt das besser anderer Gelegenheit vorbehalten, welche in der Geschichte des Theaters sich ungesucht darbieten wird. Hier sei nur auf Eins kurz hingewiesen.

Das Ziel, nach dessen Erreichung der Held des Dramas strebt, kann höher oder niedriger gesteckt sein, d. h. es kann ihm nach allgemeiner Schätzung ein höherer oder ein geringerer Wert beigemessen werden. Der höchste Wert kommt zweifellos Zielen oder — wie wir hier auch sagen können — Objekten idealer Art (z. B. Festhaltung des religiösen Glaubens, Befreiung des Vaterlandes und dgl.), der niedrigste den Zielen oder Objekten rein materieller Art (z. B. Erlangung von Reichtum und dgl.) zu. Einsetzung des Lebens in der Erstrebung eines Zieles kann nur dann als begreiflich und vernunftgemäß erscheinen, wenn es sich um ein Ziel höchsten oder doch hohen Wertes handelt. Daher kann in einem Drama, dessen Held in dem Streben nach seinem Ziele untergeht — ob mu oder ohne sein Verschulden, das kommt hier gar nicht in Betracht —, die Handlung nur auf ein hochwertiges Ziel gerichtet sein. Minderwertige Ziele sind folglich nur für das nicht tragisch auslaufende Drama verwendbar, geringwertige überdies nur für das nicht tragisch auslaufende Drama mit komischer Verwickelung. So ergiebt sich namentlich für Tragödie und Komödie ein tiefgreifender Unterschied, der meist auch die Komposition stark beeinflußt, ja sogar in der Fabel selbst zum Ausdruck gelangt. Man darf nämlich sagen, daß — in der Regel wenigstens — die Fabel der Tragödie ein vornehmeres Kleid trägt, als die der Komödie. Die in der Tragödie an der Handlung beteiligten Personen stehen meist auf den Höhen der bürgerlichen Gesellschaft, tragen oft Kronen und Purpurmäntel; in der Komödie dagegen sind es vorwiegend Angehörige „des Volkes" im engeren Sinne des Wortes, Bürger und Bauern, welche auf der Bühne sich tummeln. Diese Zweiheit des Personals, vermöge deren, wie besonders angemerkt werde, Götter und andere überirdische Wesen höherer Art fast immer nur in der Tragödie (und Tragikomödie) auftreten, diese Zweiheit also beruht weder auf Zufall noch etwa auf konventionellem Gebrauche, sondern auf innerer Notwendigkeit. Je höher, je idealer ein Ziel ist, desto seltener wird es erstrebt; je niedriger, je materieller es ist, desto häufiger wird darnach getrachtet. Für ihre religiöse oder politische Überzeugung haben immer nur verhältnismäßig wenige freiwillig ihr Leben geopfert. Um des gemeinen Mammons willen aber haben unzählige sich abgemüht, meist jedoch nur dann, wenn es ohne schwere Gefahr für Leib und Leben geschehen konnte. So war es immer, so wird es immer sein. Der Einsetzung des Lebens für hohe, insbesondere für ideale Ziele sind immer nur wenige fähig, also auch

für die Heldenrolle einer Tragödie nur wenige geeignet. Wo aber sind diese Wenigen zu finden? Gewiß meist — freilich nicht immer — nur in den oberen Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft, denn nur die Angehörigen dieser Kreise dürfen gewisse hohe Ziele als überhaupt erreichbar betrachten, und die Fähigkeit eines Handelns aus idealen Beweggründen ist selbstverständlich häufiger bei denen vorhanden, welche zu geistiger Bildung gelangt sind, als bei denen, welche, weil von ihrer Hände Arbeit lebend, solche Bildung sich zu gewinnen nicht vermocht haben. Ausnahmen können auch hier die Regel nur bestärken. Aus der Regel aber folgt die zwischen der Tragödie (und überhaupt dem Drama tragischen Ausganges) und der Komödie bestehende Verschiedenartigkeit des handelnden Personals. Eine erhebliche Abweichung findet nur dann statt, wenn dramatische Dichter geflissentlich der Anschauung Ausdruck geben, daß Idealität der Gesinnung mehr in den mittleren und unteren, als in den oberen Schichten des Volkes anzutreffen sei. Solche Anschauung entwickelt sich unter dem Einflusse bestimmter politischer Verhältnisse, wie sie z. B. in England und Frankreich im 18. Jahrhunderte bestanden und dort das „bürgerliche" Schauspiel erzeugten. Derartige Strömungen sind aber immer nur vorübergehend. —

Hinsichtlich der oben versuchten Aufstellung der verschiedenen Arten des Dramas gilt übrigens, was in allen derartigen Fällen gilt: jede Einteilung ist nur ein praktischer Notbehelf. In Wirklichkeit sind Begriffe und Dinge nie so scharf von einander geschieden, daß keinerlei Berührung zwischen ihnen stattfände, sondern stets sind vermittelnde Übergänge vorhanden. Solche Übergänge finden sich aber nicht nur zwischen den einzelnen Kategorieen des Dramas, sondern auch zwischen dem Drama überhaupt und einerseits dem Epos, andererseits der Lyrik.

Das Drama, wenn es, wie sein Wesen es erfordert, durch Deklamation und Mimik ergänzt wird, stellt Handlungen dar, dabei der Subjektsform der Rede sich bedienend, das Epos erzählt Handlungen und gebraucht dabei die Objektsform der Rede. Daher kann, wenigstens äußerlich, jedes Epos dramatisiert und jedes Drama zum Epos gestaltet werden: es bedarf dazu eben nur der Umsetzung der Objektsredeform in die Subjektsredeform oder umgekehrt. Daher kann auch jeder Geschichtsstoff — man darf hier dies Wort ebensowohl im engeren wie im weiteren Sinne verstehen —, welcher für epische Behandlung geeignet ist, ohne sonderliche Schwierigkeit in dramatischer Form dargestellt werden. Aus dem Vorhandensein dieser Möglichkeit ist in verschiedenen Litteraturen wiederholt jenes dramatisch-epische Zwittergedicht entsprungen, welches man als „Geschichtsdrama" oder „Historie" bezeichnet, d. h. die Darstellung irgend eines Abschnittes aus der Welt- oder Landes- oder Stadtgeschichte in dramatischer Form. Die berühmtesten

Beispiele für diese Dichtungsgattung sind Aischylos' Perser, die altfranzösischen Profanmysterien (Mystère de Troie ꝛc.) und Shakespeares Königsdramen; die neuesten Beispiele sind die Luther- und Gustav-Adolf-Spiele. Es wäre thöricht, diesen Dichtungen das Daseinsrecht abstreiten zu wollen, thöricht auch dann, wenn nie ein Shakespeare Historien geschrieben hätte. In der Dichtung und in der Kunst überhaupt hat alles, was denkenden Menschen gefällt, volles Daseinsrecht. Aber Dramen im eigentlichen Sinne des Wortes darf man dramatisierte Geschichtsdarstellungen nicht nennen. —

Das Drama bedient sich durchweg der Subjektsrede, diese aber ist bei dramatisch verwendbaren Vorgängen stets aus einem Affekte entsprungen und folglich von einem Affekte begleitet. Dadurch wird das Drama der Lyrik nahegerückt als derjenigen Dichtungsgattung, welche am meisten durch den Affekt getragen und von dem Affekt erfüllt wird. Und so kann es leicht geschehen (und in den Anfängen eines jeden Nationaldramas ist es wohl immer geschehen), daß die dramatische Subjektsrede zum Teil in lyrischer Form erscheint. Das kann dann den Wandel der Rede zum Gesange und die Begleitung des Gesanges durch Musik zur weiteren Folge haben.

Die letzte Bemerkung berührt bereits die äußerliche, d. h. die sprachliche Form des Dramas, indem der affektvolle Charakter der dramatischen Rede hervorgehoben wurde. Früher bereits ist auch darauf hingewiesen worden, daß das Drama als Affektsdichtung sich gern der rhythmischen Redeformen bedient, daß aber freilich bei steigender Kultur eine Abnahme dieser Neigung zu beobachten ist. Dem kann hier hinzugefügt werden, daß die Komödie die rhythmische Redeform zeitiger und vollständiger, als die Tragödie, mit der Prosaredeform zu vertauschen pflegt. Der Grund ist leicht ersichtlich: die Komödie steht überhaupt dem Alltagsleben näher, als die Tragödie, wie sich das ja in den Unterschieden bekundet, welche zwischen beiden Gattungen hinsichtlich der Handlungsziele und des Personals bestehen (vgl. oben S. 50 f. und S. 55 f.). Daher strebt die Sprache der Komödie häufig sogar nach Annäherung an die Volkssprache, also nach Verleugnung der Schriftsprache. In dieser Neigung liegt für den komischen Dichter eine ernste Gefahr. Denn, wenn die Dichtung die Sprache des gemeinen Lebens braucht, so wird sie leicht auch in ihrem inneren Wesen auf das niedere Niveau des gemeinen Lebens herabgedrückt. Es muß das nicht etwa notwendig geschehen, aber es kann geschehen und es ist oft geschehen.

Wenn die Sprache des Dramas in den Zeiten einer hochentwickelten Kultur mehr und mehr zur Prosarede übergeht, so ist das ein Vorgang, welcher in der Zurückdrängung des Affektes bei höher gesitteten, zur Selbstbeherrschung von Kindheit an gewöhnten Menschen begründet ist. Das Wesen des Dramas an sich verträgt sich sehr wohl mit der rhythmischen

Redeform, ja es fordert dieselbe, so lange als dem natürlichen Empfinden der volle Ausdruck verstattet wird. Denn durchaus hinfällig ist der Einwand, daß die rhythmische Rede, weil unüblich im wirklichen Leben, unnatürlich im Drama sei. Die Personen des Dramas reden ja unter der Einwirkung eines starken Affektes, und eben deswegen sind sie naturgemäß geneigt, rhythmisch zu reden. Dazu kommt, daß auch die Zuschauer, sobald sie dem Gange des Dramas mit innerer Anteilnahme folgen, unter der Einwirkung eines ähnlichen Affektes sich befinden und folglich für rhythmische Rede durchaus empfänglich sind. Nur das eine darf man vielleicht fordern, daß die rhythmische Rede im Drama beschränkt bleibe auf die an der Handlung wirklich beteiligten Personen (zu denen, wie schon hier bemerkt werde, auch die Personen des Chors gezählt werden müssen), daß sie aber nicht ausgedehnt werde auch auf die Personen, welche, um so zu sagen, als Maschinen fungieren, wie z. B. auf anmeldende Diener. Indessen ist es doch auch wieder bedenklich, rhythmische Rede durch kurze Prosarede unterbrechen zu lassen: es kann das den akustischen Gesamteindruck benachteiligen. —

Es bleibt ein Letztes, freilich zugleich auch ein Hochwichtiges zu erörtern: das Verhältnis des Dramas zur Sittlichkeit.

Das Drama steht zu der Sittlichkeit in keinem anderen Verhältnisse, als jedes andere Dichtungswerk und jedes Kunstwerk überhaupt. Ein Kunstwerk ist durch sich selbst sittlich, kann gar nicht anders als sittlich sein —, sonst ist es eben kein Kunstwerk, so gefällig auch seine äußere Form sein mag (s. S. 36). Wenn von einem Werke, das als Kunstwerk anerkannt wird, doch so oft unsittliche Wirkung behauptet wird, so ist das eine mindestens schiefe Behauptung. Ein wirkliches Kunstwerk kann nie unsittlich wirken, d. h. es kann nie die Sittlichkeit derer schädigen, welche mit sittlich reinem Empfinden an ein Kunstwerk herantreten. Aber allerdings können sittlich schon verderbte Personen aus einem Kunstwerke weiteren moralischen Giftstoff einsaugen. Es verhält sich in dieser Hinsicht, wie in der physischen Welt z. B. mit den Speisen. Eine saftige, reife Traube zu verzehren, ist jedem normal Gesunden Erquickung und Genuß, der schwer Magenkranke aber kann sich den Tod daran essen. Wenn das geschieht, so ist nicht die Frucht anzuklagen, sondern der ungesunde Zustand dessen, der sie genoß. Genau so kann der Anblick z. B. eines Gemäldes einen schon sittlich kranken Beschauer zu noch tieferem sittlichen Sinken veranlassen. Nicht das Gemälde trägt jedoch die Schuld, sondern die schon vorhandene sittliche Erkrankung des Beschauers; ein sittlich Gesunder würde nicht den mindesten Schaden erlitten haben.

Aber — könnte man einwenden wollen — kann ein Kunstwerk nicht geflissentlich zum Träger unsittlichen Denkens, zu einem Reizmittel gemeinster Sinnlichkeit gemacht werden? Ganz gewiß kann das geschehen, und es ist

leider unendlich oft geschehen. Aber auch hier sei gestattet, auf ein Gleichnis Bezug zu nehmen. Auch der lieblichsten und harmlosesten Frucht kann tötliches Gift eingespritzt werden, so daß sie dem Genießenden zum Verderben wird. Nicht die Frucht mordet dann, sondern das ihr aufgedrungene Gift thut es. Die Frucht selbst ist ihrem Wesen nach durchaus giftfrei. Es liegt also der Fall der Hineintragung giftigen Stoffes in einen seiner Natur nach giftfreien Körper vor. Mit derartigen Fällen beschäftigt sich nicht der Botaniker, sondern der Gerichtsarzt. So kann einem Kunstwerke sittliches Gift eingeträufelt werden. Das Gift muß dann verderblich wirken, sobald es auf einen dafür geeigneten Organismus übertragen wird. Die verderbliche Wirkung aber geht da nicht von dem Kunstwerke als solchem, sondern von dem ihm eingemischten Gifte aus. Und wie der Botaniker es ablehnen wird, einen vergifteten Apfel in Bezug auf eben dieses Gift als zum Bereiche seiner Wissenschaft gehörig anzuerkennen, so muß der Ästhetiker ein vergiftetes Kunstwerk aus dem Kreise seiner Betrachtung ausschließen und die Beschäftigung damit dem Staatsanwalte überlassen.

Ebenso wie mit unsittlicher Tendenz, kann ein Kunstwerk auch mit sittlicher Tendenz von seinem Urheber absichtlich und geflissentlich durchtränkt werden. Vom moralischen Standpunkte aus kann ein solches Verfahren an sich nur gebilligt werden, und jedenfalls ist der Wille zu loben, aus dem es entspringt. Indessen auch die sittliche Tendenz trägt in das Kunstwerk einen seinem Wesen fremden Bestandteil hinein und bringt dadurch eine Veränderung in der Beschaffenheit des Kunstwerkes hervor, welche ästhetisch nur nachteilig wirken kann. Und die Sittlichkeit selbst wird durch ihr geflissentlich dienen sollende tendenziöse Kunstwerke meist nicht gefördert, sondern geschädigt werden. Für eine aufdringlich erscheinende sittliche Belehrung besitzen die Menschen wenig Empfänglichkeit, eher Widerwillen, ja die Neigung, die Lehre im umgekehrten Sinne zu verstehen. Und so kann es geschehen, daß das tendenziös sittliche Kunstwerk geradezu unsittlich wirkt, wenigstens in mittelbarer Weise.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen: jedes Kunstwerk ist an sich sittlich und wirkt sittlich auf sittlich reine Menschen, es kann aber nachteilig einwirken auf unsittliche Menschen. Jedes Ding, auch das edelste, ist ja doppelter Wirkung fähig. Das Kunstwerk kann aber geflissentlich ebensowohl mit einer unsittlichen wie auch mit einer sittlichen Tendenz erfüllt werden. Beides ist ästhetisch ein Fehler. Die unsittliche Tendenz muß vergiftend wirken, die sittliche Tendenz kann unter Umständen die Sittlichkeit fördern, meist aber erweist sie sich als wirkungslos oder sogar als sittlich nachteilig. Am ehesten noch darf man von sittlich tendenziösen Kunstwerken die Wirkung erwarten, daß sie den Spielraum für unsittliche Bestrebungen in der Kunst einschränken.

Kunstwerke mit unsittlicher Tendenz sind Verbrechen und können, weil sie Verbrechen sind, nur von unsittlichen Menschen geschaffen und nur von solchen mit Lustempfindung betrachtet werden. Deshalb sind sie keine Kunstwerke im wahren Sinne des Wortes.

Kunstwerke mit sittlicher Tendenz sind Irrtümer und können, weil sie Irrtümer sind, nur von solchen Menschen geschaffen und mit Lustempfindung betrachtet werden, welche eine irrige Anschauung von dem Wesen der Kunst besitzen. Deshalb sind auch sie keine Kunstwerke in dem wahren Sinne des Wortes.

Ein wahres und wirkliches Kunstwerk ist frei von jeder sittlichen Tendenz, und gerade deshalb ist es sittlich und wirkt es sittlich.

Aus obigen Sätzen ergiebt sich als Nutzanwendung für das Drama, daß das Drama sittlicher Tendenz durchaus und unbedingt abzulehnen ist. Es läßt sich dies aber auch auf noch andere Weise begründen.

Wenn das Drama eine sittliche Tendenz haben soll (man betone das Wort „Tendenz" und verwechsle es nicht mit „Wirkung"!), so ist unbedingt erforderlich, daß der Held entweder in dem Streben nach einem sittlich guten Ziele siegt oder aber in dem Streben nach einem sittlich verwerflichen Ziele unterliegt. Denn die Sittlichkeit (oder was hier dasselbe ist, die Gerechtigkeit) erheischt, daß die Tugend belohnt, die Sünde bestraft werde. Will nun der dramatische Dichter in seinen Schöpfungen diesem Gebote sich fügen, so darf er nie einen nach sittlich gutem Ziele strebenden Helden unterliegen, ebensowenig auch, was aber von ungleich geringerer Bedeutung ist, einen nach sittlich bösem Ziele trachtenden Helden siegen lassen. Damit aber würden der dramatischen Dichtung bedauerlich enge Grenzen gesteckt werden, innerhalb deren sie nur Weniges schaffen könnte. Man vergegenwärtige sich einmal, welche klaffende Lücke in der dramatischen Litteratur entsteht, wenn man sich alle Tragödien hinwegdenkt, deren Held im Streben nach einem sittlich guten Ziele unterliegt! Aber etwas anderes ist noch schlimmer. Im wirklichen Leben ist keineswegs der Tugend immer der Sieg, dem Laster stets die Niederlage beschieden. Im Gegenteile, die Erfahrung lehrt, daß das Laster weit öfter siegt, als die Tugend, weil das erstere nicht, wie die letztere, in der Wahl der Mittel durch sittliche Rücksichten behemmt ist. Wenn nun die dramatische Dichtung eine so feststehende Erfahrung mißachten und eine ideale Welt, in der stets die Tugend siegt, sich aufbauen will, so versündigt sie sich an der Wahrscheinlichkeit und verzichtet damit zugleich auf Verständlichkeit. Denn die Zuschauer, von denen ja ein jeder sein Teil praktischer Lebenserfahrung besitzt, werden gar nicht begreifen, daß es im Drama ganz anders zugehen soll, als im wirklichen Leben. Dieses Nichtbegreifen macht übrigens fast notwendig auch jede Wirksamkeit der sittlichen Tendenz unmöglich.

Denn was soll dem Zuschauer eine Lehre nützen, für welche er im realen Leben so selten Bestätigung findet?

Eine Gattung aber des sittlichen Tendenzdramas scheint als berechtigt anerkannt werden zu müssen. Nicht etwa die allegorisierende Moraldichtung, in welcher Tugend und Laster in ihren höchsteigenen Personen auftreten und höchst erbaulich einander mit schöngesetzten Reden befehden — nein! aber die satirische Komödie, welche erbarmungslos die Geißel schwingt über den breiten Rücken der verderbten bürgerlichen Gesellschaft. Nun, ganz gewiß besitzt diese Komödie, namentlich wenn sie von der Meisterhand eines Aristophanes oder Gogol geschrieben wird, ihr volles und gutes Daseinsrecht, wobei man nur bedauern kann, daß sie, wenigstens in aristophanischem Zuschnitt, von ihrem Daseinsrechte bloß dann und dort Gebrauch machen darf, wann und wo die Staatsgewalt ohnmächtig geworden ist. Denn ein Staat, welcher sich noch kräftig fühlt und sein Ansehen zur Geltung zu bringen weiß, der kann unmöglich ein solches Lustspiel zulassen, wie es in dem alternden, mehr und mehr zugleich dem Marasmus und der Anarchie anheimfallenden Gemeinwesen Athens zu Aristophanes' Zeit emporschoß. Aber so daseinsberechtigt die satirische Komödie auch ist, sie beweist nichts für das Daseinsrecht des sittlichen Tendenzdramas überhaupt. Die satirische Komödie ist nämlich ebensowenig ein wirkliches Drama, wie das satirische Epos ein wirkliches Epos ist. Satire und Kunst schließen ihrem Wesen nach einander aus. Werden sie dennoch äußerlich mit einander verbunden, so überwiegt in diesem Zwitterwerke entweder der künstlerische Bestandteil den satirischen oder aber, und das ist das Gewöhnliche, der satirische den künstlerischen. In der satirischen Komödie ist das letztere der Fall: sie ist Satire in dramatischer Form. Diesen Thatbestand zu erweisen, würde hier zu weit führen. Aber es ist auch nicht erforderlich. Es genügt, daran zu erinnern, wie herzlich unbedeutend die dramatische Fabel in Aristophanes' Lustspielen oder auch in Gogols „Revisor" ist. Sollte nach ihr der Wert dieser Dichtungen bemessen werden, die Schätzung würde recht niedrig ausfallen. Nicht als Dramen, sondern als Satiren sind derartige Schöpfungen bewundernswert. Die dramatische Fabel in ihnen steht zur Satire in einem ähnlich untergeordneten Verhältnisse, wie in der Oper der Text zur Musik.

Also das Drama sei frei von jeder sittlichen Tendenz. Gerade dann wird es im vollsten Maße die ihm innewohnende Kraft sittlicher Wirkung bethätigen können.

Worin aber besteht und welcher Art ist die sittliche Wirkung des Dramas?

Indem wir zu einer kurzen Erörterung auch dieser Frage übergehen, fügen wir zunächst eine andere — scheinbar ganz fernliegende — Frage hinzu zugleich mit ihrer Beantwortung.

Worin ist die Lustempfindung begründet, welche ein Kampf zwischen zwei einander ungefähr ebenbürtigen, ungefähr gleich gut gerüsteten und gleich waffengeübten Gegnern bei den Zuschauern selbst dann erweckt, wenn die letzteren durchaus unbeteiligt sind? Nun, zu einem Teile gewiß in der Spannung, mit welchem dem endlichen Ausgange entgegengesehen wird, insofern ist ja jede im Vollzuge befindliche Handlung interessant: mit Spannung auf den Erfolg begleitet man sogar das Rollen jeder Kugel, die ein Kegelspieler schiebt. Indessen das Interesse des Zuschauers an einem Zweikampfe ist doch noch ein anderes und höheres. Ein ernster Kampf, in welchem Leib und Leben auf das Spiel gesetzt werden, und in welchem überdies vielleicht noch ein Streit um ein hohes Ziel zum Austrag gebracht werden soll —, ein solcher Kampf zwingt die Kämpfer zur äußersten Anspannung ihrer körperlichen und seelischen Kräfte und also zur vollsten Entfaltung und Geltendmachung ihrer Individualität. Das ist es, was dem Schauspiel eines Kampfes so eigenartig fesselnden Reiz verleiht. Das Gesagte gilt übrigens nicht etwa bloß vom Waffenkampfe, sondern auch, wenn schon in minderem Maße, von einem Kampfe, der lediglich geistiger Art ist, und wäre es auch nur ein Kampf auf dem Schachbrette. Jedwedem Kampfe zuzuschauen, ist hohe Lust, denn schön ist der Anblick des seiner Kraft sich vollbewußten und seine Kraft vollbrauchenden Menschen. Selbst das kämpfende Tier ist schön. Und wird wirklich Leib und Leben eingesetzt bei dem Kampfe, so liegt gerade darin für den Zuschauenden noch besonderer Reiz, denn erhebend ist es, Menschen zu sehen, die um eines Strebens willen ihr Leben hinzuopfern bereit sind. Solches todesverachtende Handeln steht hoch über dem gemeinen Alltagstreiben, in welchem ein jeder so ängstlich das liebe leibliche Selbst behütet.

Aber freilich, wenn der Kampf auf Tod und Leben geführt wird, so mischt sich in die Lustempfindung des menschlich fühlenden Zuschauers die Unlustempfindung banger Besorgnis über das Schicksal der Kämpfenden, denn wenigstens für einen derselben ist der Tod oder doch schwere Verwundung fast mit Gewißheit zu erwarten. Meist wird diese Unlustempfindung sogar die Lustempfindung überwiegen. Wer menschlich fühlt, kann also einem ernsten Kampfe nur unter der unerfüllbaren Bedingung mit ungetrübter Lust zuschauen, daß er die Gewißheit besäße, es werde trotz des im Kampfe bethätigten Ernstes doch keiner der Kämpfenden den Tod oder eine unheilbare Verwundung erleiden. Übrigens würde dann das Interesse am Kampfe, insofern es auf der gespannten Erwartung des Ausganges beruht, doch immerhin wesentlich herabgemindert werden. Ein Turnier ist nicht so fesselnd wie ein wirklicher Kampf.

Wenn aber die Wirklichkeit dem menschlich Fühlenden die ungetrübte Lustempfindung beim Anblick ernsten Kampfes versagt, so wird wenigstens

durch die Dichtung, insonderheit durch die dramatische, der Genuß solcher Freude ihm vergönnt.

Epos und Drama sind in ihrem Wesen Kampfdichtungen, d. h. Dichtungen, welche den Verlauf eines — sei es mit physischen, sei es mit geistigen Waffen geführten — Kampfes zum wesentlichen Inhalt haben. Im Epos wird ein Kampf erzählt, in dem auf der Bühne versinnlichten Drama wird ein Kampf leibhaftig dargestellt. Das Drama ist also in noch vollerem Sinne Kampfdichtung, als das Epos. Die Kämpfer im Epos lassen sich mit Gestalten in halb erhabener Arbeit, die Kämpfer im Drama mit Bildsäulen vergleichen, und zwar, wenn das Drama durch die Mimik ergänzt wird, mit Bildsäulen, denen ein Zauberer Leben eingehaucht und damit auch volle Persönlichkeit verliehen hat.

Der Held des Dramas — und ebenso des Epos, doch dieses muß hier unberücksichtigt bleiben — erstrebt stets ein bestimmtes Ziel, sein Streben aber ist zugleich ein stetes Ringen, ein steter Kampf. Auch dann, wenn Waffen auf der Bühne nicht erklirren.

Dem Streben des Helden widersetzen sich Gegner und suchen all sein Bemühen zu vereiteln. Dem Streben des Helden türmen sich Hindernisse entgegen, die in sachlichen Verhältnissen begründet und vielleicht unüberwindbar sind. Dem Streben des Helden endlich kann feindlich gesinnt sein eine oder die Gesamtheit der überirdischen Mächte, denen die letzte Entscheidung zusteht über alles menschliche Thun.

Das Drama als Kampfgedicht ist idealisierte Wiederholung des wirklichen Lebens.

Das Leben aber ist ein steter Kampf des Ichs gegen das Außer-Ich, des Subjekts gegen das Objekt. Jedes Individuum muß, und wäre es auch nur zur Behauptung seines Daseins, unablässig kämpfen gegen andere Individuen, kämpfen gegen die es umgebenden Dinge, kämpfen gegen das ihm auferlegte Geschick.

Aber im wirklichen Leben sind die Kämpfe des Individuums meist reizlos ausgedehnt über lange Zeiträume, gelten meist nur niederen Zielen, bewegen sich meist in trüben und verworrenen Linien, werden auch oft in ihrer Schärfe abgestumpft durch die Mattigkeit der Kämpfer selbst und durch deren dumpfe Ergebung in das, was ihnen als unabänderlich erscheint. So machen die Kämpfe des wirklichen Lebens dem Beobachter meist den peinlichen Eindruck chronischer Krankheiten, oder auch es erscheinen ihm die Kämpfenden wie nichtige Schatten, welche planlos und ergebnislos an einer Wand durcheinander huschen.

Indessen auch im wirklichen Leben geschieht es zuweilen, daß ein einzelner im Ringen nach höherem Ziele zu ernstem Kampfe sich befähigt fühlt,

den Kampf aufnimmt und durchführt mit dem Aufgebot aller Thatkraft und nicht eher rastet und ruht, als bis der Kampf seinen Abschluß im Siege oder in der Niederlage gefunden hat. Wenn das geschieht, wird der Kämpfende zum Helden, und sein Handeln wird geeignet zur Darstellung im Drama. Doch wird auch dann der dramatische Dichter den Helden und die Handlung nicht ohne weiteres für seine Zwecke verwerten können, sondern er wird Abänderungen vornehmen müssen, um sowohl dem Charakterbilde des Helden wie auch dem Verlaufe der Handlung diejenigen scharfen und klaren Umrisse zu geben, welche zur Erreichung ästhetischer Bühnenwirkung erforderlich sind. Er wird einerseits, so zu sagen, die Wirklichkeit verbessern müssen, indem er mit größerer Bestimmtheit, als sie es zu thun pflegt, das Wesentliche zur Erscheinung bringt, anderseits wird er an Stelle des Realen das Ideale einzusetzen haben, wenn an dem Realen die Kruste platter Alltäglichkeit haftet.

Das Charakterbild des dramatischen Helden muß eine stark ausgeprägte Individualität zeigen, und zwar müssen die für die Handlung maßgebenden Einzelzüge derselben sich ungleich schärfer und, um so zu sagen, markierter darstellen, als es im wirklichen Leben geschieht. Denn die dramatischen Charaktere müssen, wie schon einmal bemerkt wurde (vgl. oben S. 46), in der Zeichnung auf Fernwirkung berechnet, müssen gleichsam konzentrierte und potenzierte Charaktere sein, welche zum mindesten nach einer bestimmten Richtung hin über das menschliche Durchschnittsmaß sich erheben. Diese Konzentration der Charaktere wird schon durch die der Handlung des Dramas notwendig eigentümliche Gedrängtheit der Handlung erfordert. Im wirklichen Leben verteilt sich der Verlauf einer bedeutenden Handlungsreihe meist auf einen längeren Zeitraum und erleidet überdies oft Unterbrechungen durch störende Zwischenereignisse. In der Aufführung eines Dramas dagegen muß die Handlung binnen wenigen Stunden zum Ablauf gelangen. Allerdings kann der Dichter fingieren, daß die Handlung über einen langen Zeitraum sich erstrecke, daß die einzelnen Stadien der Handlung durch Zwischenzeiten getrennt seien. Aber diese Fiktion bleibt doch nur auf dem Papiere, für die Wirklichkeit der Bühne ist sie belanglos, denn da kann eben von Berücksichtigung der Zwischenzeiten gar keine Rede sein, sondern die Handlung spielt in jedem Falle sich rasch im Rahmen höchstens einiger Stunden ab.

Die Gedrängtheit der ohne Aufenthalt verlaufenden Handlung erfordert es, daß der Held in dem Ringen nach dem Ziele, das er sich gesteckt, seine ganze Thatkraft aufwende und seine Individualität voll entfalte. Nur unter dieser Bedingung wird der rasche Verlauf der Handlung wahrscheinlich. Dabei ist es an sich ganz gleichgültig, ob das erstrebte Ziel ein sittliches

oder ein unsittliches ist und welcher Art die Mittel sind, mit denen ihm nachgetrachtet wird.

Im wirklichen Leben wird dem Individuum die volle Entfaltung und damit auch die volle Geltendmachung höchstens in Ausnahmefällen vergönnt, denn meisthin stellen die äußeren Verhältnisse, und zwar oft solche recht kleinlicher Art, hemmend sich entgegen, nicht selten freilich auch die an sich sehr löblichen Rücksichtnahmen auf die Sittlichkeit. Jedenfalls bietet das wirkliche Leben nur ausnahmsweise die Möglichkeit dar, die volle Entfaltung einer Individualität im ernsten und zielbewußten Ringen nach einem bestimmten Ziele zu beobachten. Und wird einmal die Möglichkeit zu solcher Beobachtung gewährt, wie wenige befinden sich da in der Lage, sie voll auszunutzen, dem Gange der Begebenheiten mit ungeteilter Aufmerksamkeit und von einer günstigen Stellung aus zu folgen.

Was das Leben meist versagt, das vermag das auf der Bühne versinnlichte Drama zu geben: den Anblick des im Kampfe nach einem Ziele seine edelsten Kräfte voll entfaltenden und brauchenden Menschen.

Dieser Anblick aber, dieses Schauspiel übt sittliche Wirkung mächtigster Art aus: es hebt den Zuschauenden hoch empor über den dumpfigen Dunstkreis des Alltagslebens, über das wirre und öde Treiben der gemeinen Erdenwelt, in welchem so viele Individualitäten verkümmern und verzwergen, weil ihnen der Spielraum zu ihrer Bethätigung zu widerlich knapp und eng zugemessen ist.

Das Drama zeigt uns volle, ganze Menschen, wie sie im wirklichen Leben so selten erscheinen und noch seltener unserer Beobachtung erreichbar sind.

Nichts aber ist erhebender, als der Anblick eines Vollmenschen: erst aus ihm erkennen wir, welche Kräfte, ungehobenen Schätzen vergleichbar, in dem Menschengeiste schlummern und welcher Leistung sie fähig sind, wenn ihnen Raum zur Entfaltung vergönnt wird. Die ganze Größe, die ganze Tiefe, die ganze Herrlichkeit — und auch die ganze Entsetzlichkeit menschlichen Wesens offenbart sich in den Gestalten des Dramas. Keineswegs immer ist diese Offenbarung sittlich erfreulich — o nein! aber auch dann wirkt sie sittlich, ähnlich jenen gewaltigen Naturerscheinungen, welche uns erzittern und erbeben lassen, zugleich aber auch mit Bewunderung vor der Majestät der Natur uns erfüllen.

Die volle Schönheit des Menschenleibes schauen wir an lebenden Menschen nie. Denn kein einzelner Leib ist vollkommen schön, einem jeden haften irgend welche Mängel und Makel an. Den vollkommen schönen Leib schauen wir nur in den Gebilden der bildenden Kunst, insonderheit in denen der plastischen Kunst.

So schauen wir auch die volle Herrlichkeit des Menschengeistes im wirklichen Leben nie, wir schauen sie aber in den plastischen Gestalten des Dramas, in ihnen erkennen wir unser höheres Selbst. Dieses höhere Selbst ist freilich nicht immer ein sittlich besseres Selbst, aber eben auch dann ist die Erkenntnis von sittlicher Wirkung.

Selbsterkenntnis lehrt uns das Drama, sei es daß uns zeigt, welch herrlicher Entwickelung die in uns schlummernden Keime des Sittlichen fähig sind, sei es daß es uns enthüllt, wie der auch in unsere Seele gestreute Same des Unsittlichen emporschießen kann zu giftigster Pflanze. Jede dramatische Gestalt — und zwar nicht nur die Heldengestalten, sondern auch die übrigen, freilich in minderem Maße — hält einen Spiegel uns vor, der uns schauen läßt, was wir werden können, sei es aufsteigend zu den lichten Höhen der Sittlichkeit, sei es niedersteigend zu den grausigen Tiefen der Unsittlichkeit.

Welche mächtigere sittliche Wirkung ist denkbar? welche andere weist so sichtlich und nachdrucksvoll die sittlichen Bahnen uns an, auf denen wir wandeln sollen?

Allerdings, auch das Epos ist einer ähnlichen Wirkung fähig, aber doch nur einer ähnlichen, nicht der gleichen. Denn die Gestalten des Epos treten bei weitem nicht so plastisch hervor, wie die des Dramas, zumal des auf der Bühne verleiblichten Dramas.

Freilich gilt das Gesagte nicht von jeder Gattung des Dramas in derselben Weise. Es giebt vielmehr auch hier Abstufungen und Gradunterschiede. Doch davon wird weiter unten zu reden sein.

Das Drama lehrt aber noch mehr als Selbsterkenntnis.

Der Kampf des dramatischen Helden endet entweder mit der Niederlage oder mit dem Siege. Der erstere Ausgang lehrt den Zuschauenden Demut und Ergebung in den Willen einer höheren Macht, mag sie nun Gottheit oder Schicksal heißen, der zweite Ausgang lehrt Selbstvertrauen und wehrt damit unwürdig kleinlichem Verzagen in dem Kampfe, den man Leben nennt.

Der dramatische Held ist stets mehr, als Durchschnittsmensch, denn Durchschnittsmenschen sind wenigstens für Heldenrollen nicht zu brauchen. Er tritt also besser gerüstet und mit besseren Aussichten, als der Durchschnittsmensch, in den Kampf ein, den er führen muß um seines Zieles willen. Selbst an sittliche Rücksichten ist er nicht gebunden.

Und dennoch kann auch er unterliegen; dennoch kann auch ihm die Kraft versagen in dem Ringen gegen die Verhältnisse seiner Umgebung; dennoch kann auch ihm es auferlegt werden, sich beugen zu müssen vor der Allgewalt jener geheimnisvollen Macht, die alles Irdische lenkt.

Auch ein Held kann erfahren, daß menschlichem Wollen und Streben engste Schranken gezogen sind.

Und wenn nun eines Helden vergeblicher Kampf gegen das Geschick auf der Bühne dargestellt wird in der ergreifenden Wahrheit des Lebens, wie muß da ein solcher Anblick den Zuschauenden erschüttern im tiefsten Innern, wie nachdrucksvoll ihn gemahnen an die Nichtigkeit alles menschlichen Wollens und Könnens!

Erkenntnis der menschlichen Ohnmacht ist die beste Schutzwehr gegen jenen Übermut, gegen jene Selbstüberhebung, die gerade den Hochbegabten und Hochstrebenden verleiten kann zu dem Wahne, daß er selbst der Herr seines Geschickes sei und sein Handeln bestimmen lassen dürfe lediglich nach Maßgabe des eigenen Beliebens, des eigenen Interesses.

Solche Erkenntnis, solche Demut lehrt das Drama in der Niederlage des Helden. Wie könnte es sittlichere Lehre geben? Wer sie aufnimmt in sein Inneres, der wird dessen sich bewußt, daß über dem menschlichen Dasein ein höherer, mächtigerer Wille waltet, als des Menschen Wille es ist, und daß menschliches Handeln an sittliche Erwägungen sich binden muß, d. h. an Erwägungen, welche über die Eingebungen der Selbstsucht sich erheben zur Rücksichtnahme auf das Allgemeinwohl, welche also über das Persönliche sich erheben zur Selbstlosigkeit, über das dem Individuum Nützliche zu dem der Allgemeinheit Nützlichen, d. h. zu dem Guten.

In jedem Menschen lebt der Trieb zu möglichster Geltendmachung der eigenen Individualität. Die Bethätigung dieses Triebes ist durchaus notwendig, denn nur durch sie behauptet jeder einzelne Mensch sein Dasein und bringt seine Persönlichkeit zur Entwickelung. Insofern also ist sie Pflicht der Selbsterhaltung und der Selbstbildung. Indem aber das Individuum dieser Pflicht genügt, gerät es in Kampf mit anderen Individuen, welche zu gleicher Zeit im gleichen Raume das gleiche Ziel verfolgen. Auch dieser Kampf ist an sich notwendig. Aber es ist ein Kampf eigener Art. Denn die Kämpfenden sind einander nicht nur Gegner, sondern auch Verbündete und Genossen, weil sie gemeinsam sowohl engeren als auch weiteren Vereinigungen durch Geburt und Verhältnisse unabänderlich angehören: der Familie, dem Volke, der Menschheit. Jede dieser Vereinigungen hat ihre gemeinsamen Interessen, deren Verletzung durch einen einzelnen jeden andern einzelnen und folglich die Allgemeinheit benachteiligt. Wenn also die Angehörigen einer und derselben Vereinigung mit einander kämpfen, so erfordert es das Gemeinwohl, daß keiner der Kämpfenden den Kampf rücksichtslos führe, d. h. daß ein jeder in der Verfolgung seines persönlichen Vorteils, in dem Streben nach Geltendmachung seines eigenen Selbst die Grenze innehalte, deren Überschreitung eine dem Gemeinwohle nachteilige Schädigung der Interessen eines

einzelnen oder gar mehrerer oder selbst vieler einzelner mit sich bringen müßte. Dieses Grundgebot menschlicher Wohlfahrt, dieses für die Beziehungen der Menschen unter einander vornehmste Sittengesetz, kann von dem Kämpfenden beachtet, es kann aber auch mißachtet werden. Wer es mißachtet, belastet sich stets mit der schweren Doppelschuld der Selbstsucht und der Selbstüberhebung: der Selbstsucht, weil er nur das eigene Interesse zu fördern trachtet; der Selbstüberhebung, weil er die Leistungsfähigkeit seiner Individualität höher veranschlagt, als die aller ihm gegenüber stehenden. Und wenn Selbstsucht und Selbstüberhebung dann ihren Ausdruck finden in Thaten, so sind die Thaten Verbrechen.

Die Niederlage des selbstsüchtigen, das Allgemeinwohl mißachtenden Kämpfers muß dem Zuschauenden veranschaulichen, daß maßloses, selbstisches Streben an unübersteiglicher Schranke zerschellen und dem Strebenden Vernichtung bringen kann.

Aber freilich, Niederlage und Untergang können auch dem beschieden sein, der den Kampf gegen die Selbstsucht anderer aufnimmt, um das Allgemeinwohl zu schützen und zu fördern. Gerade ein solcher idealer Kampf findet selten nur im Siege seinen Abschluß, denn wer selbstlos strebt und deshalb auch der Selbstsucht anderer Befriedigung nicht in lockende Aussicht stellt, der steht meist allein und unterliegt in seiner Vereinzelung der Übermacht seiner Gegner und der Ungunst der Verhältnisse.

Die Niederlage eines Helden, der nicht für sich, sondern für das Heil seiner Mitmenschen kämpft und im Kampfe nicht nur all seine Kraft, sondern auch sein Dasein einsetzt, muß sie in dem Zuschauenden nicht ein tief schmerzliches Gefühl, also hochgradige Unlustempfindung erwecken? Ganz gewiß! Aber doch verbindet mit dem Schmerze sich zugleich hohe und zwar sittliche Freude, erzeugt aus der Wahrnehmung, daß der Mensch fähig ist der Erhebung über die Selbstsucht und der aufopfernden Hingabe an das Wohl der anderen. Jener Schmerz und diese Freude verschmelzen zu dem eigenartigen Mischgefühle, das man Wehmut nennt. Die Wehmut kann, je nachdem die Freude oder der Schmerz in ihr überwiegt, als Lust oder als Unlust empfunden werden. In dem ersteren Falle ist sie der Rührung verwandt und unterscheidet sich von dieser nur durch die Beziehung auf die Vergangenheit. Als Unlust empfunden wird Wehmut zur Trauer.

Im wirklichen Leben wird der tragische Ausgang eines nach edlem Ziele strebenden Helden Trauer erregen, da aus leicht ersichtlichem Grunde Schmerz über den Untergang des Helden die Freude an der Idealität seines Handelns überwiegen muß. Anders im Drama. Denn mag die Anteilnahme des Zuschauenden an dem Verlaufe der Handlung auch die lebhafteste und die Darstellung der Handlung die lebenswahrste sein, nach Beendigung

der Aufführung wird der Zuschauende doch zu dem Bewußtsein kommen, daß es sich nur um eine Fiktion handelt, mag auch immerhin der Held eine geschichtliche Persönlichkeit sein. Nicht also Trauer, sondern Wehmut wird als Wirkung des Dramas mit tragischem Ausgange sich ergeben. Weil nun diese Wehmut wurzelt in der Betrachtung des Gegensatzes, der zwischen dem idealen Beweggrunde und dem tragischen Ausgange des Handelns besteht, so ist sie ein Gefühl von sittlicher Kraft, das den, welchen es ergreift, herausreißt aus der sittlichen Gleichgültigkeit des Alltagslebens.

Mit dieser Wehmut verbindet sich nun die Demut. Wer da schauen muß, wie ein nach Idealem strebender Held unterliegt, wie an dem Trotze der Verhältnisse, gegen welche er ankämpft, seine edle Kraft zerschellt, wie das Gemeine siegen kann über das Erhabene —, der empfindet im tiefsten Herzensgrunde die Bedingtheit des menschlichen Daseins und die Ohnmacht des menschlichen Willens. Dieser Empfindung wieder entquillt die Überzeugung, daß die menschlichen Dinge nicht durch Menschenwillen gestaltet werden, sondern durch eine höhere Macht, in deren Fügungen wir uns ergeben müssen.

So erweckt das tragische Drama in uns das Vollbewußtsein unserer eigenen Kleinheit, und indem es uns dadurch unsere Stellung gegenüber dem Irdischen und zugleich dem Überirdischen anweist, mahnt es uns, die eigene Kraft nicht zu überschätzen und nicht, uns selbstüberhebend und selbstsüchtig, in der Geltendmachung des eigenen Ichs das Gemeinwohl zu schädigen. Wer diese Mahnung beachtet, der besitzt die wichtigste Norm sittlichen Denkens und Handelns.

Die im wesentlichen gleiche Lehre erteilt das nicht-tragische Drama. Freilich siegt in ihm der Held und erreicht das erstrebte Ziel, aber nur unter Mühen und Gefahren, bis zuletzt bedroht von der Möglichkeit einer Niederlage, erringt er den Sieg, erringt ihn überdies nicht lediglich durch seine eigene Kraft, sondern nur durch die Beihilfe anderer und durch das Zusammentreffen günstiger Umstände, ein Zusammentreffen, das im letzten Grunde als Zufall bezeichnet werden muß. So erscheint der glückliche Ausgang als das Ergebnis vieler Faktoren, von denen nicht wenige und nicht unwichtige außerhalb des Helden selbst liegen und von diesem auch nicht geschaffen, sondern nur, wenn sie ihm von selbst sich darbieten, benutzt werden können. So muß der Held — und der Zuschauende mit ihm — im Siege nicht minder, wie in der Niederlage, die Bedingtheit und Gebundenheit des menschlichen Handelns erkennen, und weit entfernt, daß der Sieg den Sieger zur Selbstüberhebung verleiten müßte, wird er ihm vielmehr die Beschränktheit menschlichen Könnens zum klaren Bewußtsein bringen, also zur Demut ihn führen.

Immerhin aber ist das tragische Drama mächtigerer und nachhaltigerer sittlicher Wirkung fähig, als das nicht-tragische. Es beruht das auf zwei Thatsachen. Erstlich ist die Niederlage eines Helden ein, um so zu sagen, eindrucksvolleres Ereignis, als der Sieg. Denn von einem Helden darf man, eben weil er ein Held ist, im voraus den Sieg erwarten; erfolgt statt dessen die Niederlage, so ist dies etwas Unerwartetes und folglich etwas, was den Zuschauenden tiefer ergreift, als die Bestätigung der Erwartung dies zu thun vermag. Sodann aber ist, wenigstens meist, im tragischen Drama das Streben des Helden auf ein höchstes Ziel, auf ein ideales Ziel gerichtet, denn nur bei einem solchen kann der Einsatz des Lebens verständlich erscheinen. Das Drama nicht-tragischen Ausganges dagegen gipfelt in der Regel in Zielen mehr oder weniger untergeordneter Art. Es bedarf aber nicht erst der Bemerkung, daß mit der Bedeutsamkeit des Zieles der dramatischen Handlung auch die Bedeutsamkeit der aus dem Verlaufe und Abschlusse dieser Handlung sich ergebenden sittlichen Wirkung sich steigern muß.

Es kann scheinen, als ob das nicht-tragische Drama mit komischer Verwickelung einer sittlichen Wirkung entweder gar nicht oder doch nur in geringfügigem Grade fähig sei. Denn die Komik schließt — so sollte man wenigstens meinen — den sittlichen Ernst aus. Freilich wird man von diesem Urteile sofort die satirische Komödie ausschließen müssen, da man dieser ja sittlichen Ernst unmöglich absprechen kann. Aber allerdings will diese Ausnahme nicht viel besagen, denn, **wenn** die satirische Komödie sittlich wirkt, so thut sie dies in ihrer Eigenschaft als Satire, nicht als Komödie — ist doch die satirische Komödie nur der äußeren Form nach ein Drama (vgl. oben S. 63). Übrigens könnte man, nebenbei bemerkt, wohl mit Recht daran zweifeln, daß jemals eine Satire sittlich gewirkt habe. Aristophanes' Komödien wenigstens haben — die Geschichte lehrt es — den Sittenverfall Athens nicht aufgehalten.

Die Bedenken gegen die sittliche Wirkungsfähigkeit der (nicht-satirischen) Komödie sind gewiß nicht unbegründet, und **das** ist jedenfalls zuzugeben, daß bei dem Lustspiele von einer so mächtigen sittlichen Wirkung, wie das ernste Drama sie zu üben vermag, keine Rede sein kann. Sittlicher Ernst wird durch die Komik einer Handlung zwar nicht ausgeschlossen — denn die Komik kann ja durchaus sittlich sein —, aber er wird doch zurückgedrängt; wenn er dennoch sich einmal geltend macht, so geschieht das nicht wegen, sondern trotz der Komik. Indessen eine sittliche Wirkung, ähnlich der des ernsten (nicht-tragischen) Dramas, nur freilich viel schwächer, vermag doch auch die Komödie zu üben, abgesehen selbstverständlich von dem Falle, daß sie tendenziös unsittlich ist und dadurch aus dem Bereiche der Kunst ausscheidet. Denn auch in der Komödie erringt der Held den Sieg nicht

leicht und ungefährdet. Freilich sind die Schwierigkeiten, die er zu überwinden, und die Gefahren, die er zu bestehen hat, nur komischer Art, und nicht sein Leben setzt er auf das Spiel, sondern höchstens steht im Falle des Mißerfolges ihm eine Tracht Prügel oder eine gründliche Beschämung in Aussicht. Immerhin aber muß doch auch der Held der Komödie die Bedingtheit und Gebundenheit menschlichen Handelns erkennen, und auch er also kann seines Zuschauers Lehrer in der Demut sein. Aber auch Selbsterkenntnis lehrt das Lustspiel, ebenso wie das ernste Drama, in den in ihm dargestellten Charakteren. Mitunter dürfte in dieser Hinsicht das Lustspiel dem ernsten Drama überlegen sein, weil es eine eindringliche, bis nahe zur Karikatur heranreichende Ausmalung der Charaktere gestattet, welche wenigstens auf viele Zuschauende packender wirkt, als die einfachere Charakterzeichnung im ernsten Drama.

Dazu kommt noch ein Drittes.

Der Verlauf des Alltagslebens bringt für jeden einen Schwarm von kleinen Unannehmlichkeiten und Widerwärtigkeiten mit sich. Der Reichste wie der Ärmste wird davon unaufhörlich heimgesucht, der erstere übrigens mehr, als der letztere, denn die Anlässe zum Verdrusse häufen sich im Verhältnisse zur Kompliziertheit der Lebenseinrichtungen. Niemand ist befreit von dem steten Kampfe, von dem unaufhörlichen Scharmützel mit diesen lästigen Anfechtungen des Zufalls. Je kleinlicherer Art dieselben sind, um so mehr kann es uns verstimmen und verbittern, daß wir ohne Unterlaß mit ihnen uns herumschlagen müssen und daß alle unsere Abwehr im Grunde gar nichts ausrichtet, weil jeder neue Tag neue kleine Feinde bringen kann. Und doch dürfen wir uns durch die uns auferlegte Notwendigkeit des unablässigen Gefechtes gegen die Nadelspitzen der Außenwelt das Leben nicht verleiden lassen, wir dürfen nicht unwirsch und übellaunig werden, nicht aus jeder kleinen Verdrießlichkeit die mangelhafte Einrichtung des Weltalls folgern wollen. Die Fliege an der Wand darf uns nicht ärgern, noch weniger aber darf der etwaige Ärger über sie uns in unserem Denken und Handeln beeinflussen, unser sittliches Gleichgewicht stören. Wir müssen vielmehr einen Standpunkt der Betrachtung zu gewinnen suchen, von welchem aus alle die kleinen Plackereien des Lebens uns als ein Etwas erscheinen, mit dem man sich in aller Ruhe abzufinden hat und wodurch man sich in keiner Weise beirren lassen soll.

Einen solchen Standpunkt nun zeigt uns die Komödie. Indem sie die kleinen Wirrnisse des Alltagslebens so darstellt, daß sie als zwar für den Augenblick verdrießlich, aber im Grunde doch harmlos erscheinen, macht sie uns geneigt, auch unsererseits diesen Wirrnissen keine sonderliche Bedeutung beizumessen. Und indem sie den Gegensatz veranschaulicht, welcher zwischen

dem närrischen und neckischen Spiele des Zufalls und dem Ernste des Lebens besteht, reizt sie uns zu behaglichem Lachen über das drollig tolle Treiben der Welt. Dieses Lachen aber versöhnt uns mit der Wirklichkeit und bannt den Unmut, der so leicht uns ergreift, wenn kleine Ärgerlichkeiten uns bedrängen. Das ist auch eine sittliche Wirkung, und wahrlich keine verächtliche. Vielleicht ist in dieser den Menschen mit der Wirklichkeit aussöhnenden Kraft sogar ein Vorzug der Komödie vor der Tragödie zu erblicken. Denn diese — weit entfernt, den Zuschauer mit der Wirklichkeit zu versöhnen — läßt geflissentlich die weite Kluft erkennen, welche das Ideale von dem Realen trennt.

In den obigen Betrachtungen sind einige Fragen, denen gemeinhin große Wichtigkeit für die Theorie des Dramas beigemessen wird, nicht ausdrücklich behandelt worden. Nicht aus Unachtsamkeit geschah es. Es geschah vielmehr, weil nach der ganzen Anlage unserer Untersuchung die Behandlung dieser Fragen entbehrlich schien, sei es, daß sie von dem Standpunkte der Betrachtung aus, auf welchen wir uns stellten, überhaupt nicht aufgeworfen werden können, sei es, daß die Art und Weise, wie sie von uns zu beantworten sein würden, unschwer aus unseren Bemerkungen ersehen werden kann. Auch auf die Beurteilung und etwaige Widerlegung der Anschauungen anderer wurde mit Bedacht von vornherein verzichtet. Nicht das konnte im Rahmen dieses Buches erstrebt werden, mit wissenschaftlicher Ausführlichkeit und Allseitigkeit eine Theorie des Dramas zu entwerfen, sondern es sollten nur die Gesichtspunkte klargelegt werden, welche für uns maßgebend sind für die Auffassung und Würdigung der Wechselbeziehungen zwischen Theater und Drama.

Die dramatische Dichtung bedarf, um zu ihrer vollen künstlerischen und sittlichen Wirkung zu gelangen, notwendig der Ergänzung, d. h. der Verleiblichung oder Versinnlichung, durch die mimische Kunst. Denn nur dadurch empfangen die Gestalten des Dramas die plastische Lebendigkeit, welche sie den Gestalten des Epos überlegen macht. Das Verhältnis der dramatischen Dichtung zur mimischen Kunst ist ein so enges, daß die eine die andere geradezu voraussetzt. Daher ist im Grunde die Frage müßig, ob die mimische Kunst ihr Entstehen dem Drama zu verdanken habe oder umgekehrt. Theoretisch wird man sich dahin entscheiden müssen, daß aus der allen Menschen eingeborenen Lust an mimischer Darstellung fremder Handlungen das Drama erzeugt worden sei. Das Drama entstand mit dem

ersten Worte, welches der eine Handlung nachahmenden Gebärde als Begleitung hinzugefügt wurde. Und selbst das ist noch zu wenig gesagt. Denn auch schon die stumme Pantomime, falls sie nur den vollständigen Verlauf einer Handlung darstellt, ist ein Drama. Die fehlenden Worte ergänzt sich dann der Zuschauer. So sind Mimik und Drama in ihrem innersten Wesen eine und dieselbe Bethätigungsform des menschlichen Geistes.

In der dramatischen Mimik ist eingeschlossen die Recitation (oder Deklamation). Der Schauspieler ist Recitator und Mimiker zugleich. Als Recitator soll er die dramatische Dichtung in sich aufnehmen, so wie der Dichter sie verstanden wissen will, und dann im Vortrage sie wiedergeben (reproduzieren). Diese Aufgabe kann er nur lösen, wenn er vollständig in die geistige Eigenart und in die Gedankengänge des Dichters sich einlebt. Das aber kann in vollem Umfange nie geschehen. Daher wird eine dramatische Dichtung im Munde des Schauspielers stets mehr oder weniger ihrem ursprünglichen Wesen entfremdet. Vermieden könnte dies, aber auch nur in Bezug auf einen Teil, nämlich in Bezug auf eine Rolle, allerdings dann werden, wenn der Dichter zugleich auch Schauspieler wäre. Diese Möglichkeit aber läßt aus naheliegenden äußeren Gründen so selten sich verwirklichen, daß sie praktisch gar nicht in Betracht kommt. Bei schriftlicher Abfassung eines Dramas kann der Dichter durch Bühnenanweisungen wenigstens Winke für die von ihm gewünschte Art der Deklamation geben. Indessen dies Mittel ist wenig verwendbar, und der Gehorsam des Schauspielers läßt sich nicht erzwingen. So bleibt die sprachliche Versinnlichung des Dramas in erheblichem Maße der Willkür des Schauspielers überlassen. Daraus ergiebt sich, wie wichtig die Persönlichkeit des Schauspielers, selbst wenn man ihn nur als Deklamator auffaßt, für die Versinnlichung des Dramas ist.

Noch schwerwiegender ist die mimische Thätigkeit des Schauspielers. Denn in Bezug auf diese ist er im wesentlichen ganz sich selbst überlassen. Der Dichter kann ihm ja höchstens durch Bühnenanweisungen einige Fingerzeige geben, und das ist eine herzlich geringfügige, überdies auch eine von allen Zufälligkeiten der schriftlichen Überlieferung abhängige Unterstützung. Als Mimiker wird der Schauspieler recht eigentlich der Ergänzer und Fortsetzer des Dichters und damit zu einem selbstschaffenden Künstler, während er als Deklamator auf wiederholende Thätigkeit beschränkt ist. Der dramatische Dichter legt die psychologischen Ursprünge von Handlungen dar. Der Schauspieler bringt diese Handlungen zur Ausführung, freilich nur nachahmend, aber die Nachahmung muß doch, soweit irgend thunlich, den Eindruck der Wirklichkeit hervorbringen. So führt der Schauspieler des Dichters Werk zur Vollendung. Die Gestalten des Dichters sind tot,

so lange nicht der Schauspieler ihnen Leben verleiht mittelst seines eigenen Leibes.

Selbstverständlich wird der Schauspieler in seiner mimischen Kunst mehr oder weniger Vollkommenes zu leisten vermögen, je nach seiner physischen und geistigen Beanlagung. Indessen bei weitem nicht dadurch allein wird der Grad seiner Leistungsfähigkeit bestimmt und bedingt, sondern sehr wesentlich auch durch die Weite des Spielraumes, welche die Sitte seiner Zeit der Entfaltung seiner Begabung vergönnt. Inbegriffen in dieser Sitte sind, wie natürlich, die jeweiligen für die ganze Einrichtung des Theaters maßgebenden Anschauungen und die zu deren Durchführung verfügbaren technischen und sonstigen Hilfsmittel. Es besitzt also die äußere Gestaltung des Theaterwesens höchste Wichtigkeit für die Ausübung der Schauspielkunst, mittelbar also auch für die Versinnlichung des Dramas und in letztem Grunde sogar für die Entwickelung der dramatischen Dichtung.

Die im Schauspiel vollzogene Nachahmung der Wirklichkeit darf aber nicht bloß Personen, sondern muß auch Dinge zu ihrem Objekte haben. Denn die Personen des Dramas erfordern eine der Handlung angemessene räumliche Umgebung, wenn die Handlung nicht ohne weiteres als unwahrscheinlich befunden werden soll. Es muß also auch dem Theater für jede Handlung die zugehörige Umgebung geschaffen, d. h. der Bühne muß eine dekorative Ausstattung gegeben werden. Diese Ausstattung kann höchst einfach sein, aber völlig entbehren läßt sie sich nicht. Andererseits wird auch bei sorgsamster Ausstattung immer noch vieles der Einbildungsfähigkeit des Zuschauers überlassen werden müssen. Zwischen den beiden Gegensätzen liegen, wie begreiflich, zahlreiche Zwischenstufen. Wie es aber auch immer zu einer bestimmten Zeit bei einem bestimmten Volke mit der Ausstattung der Bühne gehalten werden, welche Sitte auch immer dafür maßgebend sein möge, immer wird der betreffende Zustand bedeutsamsten Einfluß üben auf die Entwickelung nicht nur der mimischen Kunst, sondern auch der dramatischen Dichtung.

So sind wir wieder eingetreten in die im ersten Teile der Einleitung angesponnene Gedankenreihe und können sie nunmehr erweitern zur geschichtlichen Darstellung.

Erster Abschnitt.

Das griechische Theater.

Drama und Theater der Griechen sind aus dem Dionysoskultus erwachsen, sind also religiösen Ursprunges, und das Theater verblieb in wenigstens äußerem Zusammenhange mit dem Gottesdienste auch dann noch, als das Drama verweltlicht worden war. So trug das griechische Theater stets eine Art von sakralem Charakter, dadurch in scharfem Gegensatze stehend zu dem rein weltlichen Theater der Neuzeit. Das hat angelegentlichst zu beachten, wer nach richtiger Auffassung griechischer Theaterverhältnisse strebt.

Dionysos (Bakchos) ist keineswegs nur der Gott des Weines, er ist vielmehr der Gott der Zeugung, der Gott des ewigen Werdens. In dieser Eigenschaft gestattete er den Gläubigen ebensowohl eine düstere wie auch eine heitere Auffassung seines Wesens. Denn die Zeugung ist einerseits ein geheimnisvoller, übersinnlicher Vorgang, andererseits höchste Bethätigung sinnlicher Lust. Und so erklärt es sich, daß die Verehrung des Gottes der Zeugung ebensowohl in dem tiefen Ernste der Tragödie wie in der ausgelassenen Lustigkeit der Komödie Ausdruck finden konnte.

Von mimischem Tanze, der mit Hymnengesang begleitet ward, nahm das griechische Drama den Ausgang seiner Entwickelung, und bis in späte Zeit blieb es verbunden mit Tanz und mit Gesang. Daraus ergab sich eine (anfangs freilich nur ideale) Zweiteilung des Spielraumes und eine Doppelung des Spielerpersonals: auf dem Spielraume bewegten sich Schauspieler und Chor, so daß der Spielraum Bühne und Tanzplatz zugleich war.

Als Bestandteil des Gottesdienstes war das griechische Theater zugleich staatliche Einrichtung und als solche der Beeinflussung durch private Willkür bei weitem nicht so preisgegeben, wie das Theater der Neuzeit.

§ 1. Quellen für die Kenntnis des griechischen Theaterwesens. Wäre uns durch ein geschichtliches Wunder ein griechisches Theater in unversehrtem Zustande mit allen seinen Einrichtungen und allem seinen Zubehör (Dekorationen, Versatzstücke, Kostüme, Masken etc.), endlich auch mit seinem Archive und seiner Kanzlei erhalten, so könnten wir über das griechische Theaterwesen leidlich gut unterrichtet sein, abgesehen freilich von manchem, was die Schauspieler und Choristen, ihre Ausbildung, ihre gesellschaftliche Stellung, ihre Besoldung, ihre Vortragsweise und dgl. anbelangt. Aber wir erfreuen uns eines solchen Wunders nicht. Zahlreiche Theatergebäude haben zwar in mehr oder weniger umfangreichen Trümmern den Wechsel der Zeiten bis auf den heutigen Tag überdauert, aber nur verhältnismäßig

weniges können wir aus den Ruinen lernen (vgl. § 2). Ausstattungsgegenstände des Theaters sind nicht mehr vorhanden. Wirklich brauchbare antike Abbildungen von Theatergebäuden und Bühnengeräten fehlen fast ganz. Abbildungen einzelner Schauspielscenen (Bühnenbilder) liegen, namentlich auf Thongefäßen und Wandgemälden, in ziemlicher Anzahl vor, aber die Vasenbilder sind nur kleine und meist roh ausgeführte Zeichnungen, in denen die Gestalten der Schauspieler in offenbar grotesker Verzerrung erscheinen, sei es daß die Künstler besseres nicht leisten konnten oder es nicht leisten wollten. Überdies ist die Deutung dieser, oft wohl rein fabrikmäßig nach herkömmlichen Schablonen hergestellten, Bildchen vielfach eine sehr unsichere. Die Wandgemälde aber interessieren mehr den Mythologen, als den Bühnenforscher. Kleine Thonfiguren, die uns erhalten sind, verdeutlichen uns einigermaßen das Kostüm der alten Komödie.

Wir sind folglich in der Hauptsache auf die Ausbeutung der litterarischen Quellen angewiesen. Aber auch diese sind keineswegs sonderlich ergiebig. Vor allem sind zwei Thatsachen zu beklagen. Erstlich, daß wir über scenische Dinge nur wenige inschriftliche Urkunden besitzen, die noch dazu in ihrer Mehrzahl wichtiger für die Litteraturgeschichte, als für die Bühnengeschichte sind. Denn für die letztere ist aus den Didaskalien, Dichter- und Schauspielerverzeichnissen, nur weniges zu entnehmen. Die griechische Theatergeschichte, welche (zu Augustus' Zeit) der König Juba II. von Mauretanien verfaßte, vermutlich auf Grund alexandrinischer Quellen, ist leider nur in soweit erhalten, als sie von Pollux (zu Kommodus' Zeit) in dessen Onomastikon (einer Art Reallexikon) ausgezogen worden ist. Ebenso sind Aristoteles' Untersuchungen über die Didaskalien verloren. Das Gleiche gilt (das griechische Theater freilich nur mittelbar betreffend) von des Römers M. Terentius Varro (116 bis 23 v. Ch.) Schriften über den Ursprung und die Einrichtungen des römischen Theaters.

Die auf uns gekommenen griechischen Dramen enthalten keine Bühnenanweisungen und auch sonst keinerlei Beiwerk, das uns über scenische Dinge unterrichten könnte. Auch die Scholien schweigen sich darüber meist aus. Aus dem Texte der Dramen aber lassen sich wohl wichtige Aufschlüsse gewinnen über die Bühneneinteilung und -ausstattung sowie über die Kleidung der Schauspieler, mitunter über auch noch andere Dinge, keineswegs jedoch ein klares Bild von der Gesamteinrichtung des Theaters. Das ist ja auch nicht mehr als begreiflich. Man erwäge, wie unmöglich es sein würde, aus dem Texte z. B. der Shakespeare-Dramen eine deutliche Anschauung der Theaterverhältnisse ihrer Entstehungszeit zu gewinnen.

Gelegentliche Angaben, welche auf das Schauspielwesen unmittelbar oder doch mittelbar Bezug haben, sind über die ganze weite griechische

Litteratur in Masse verstreut. Man findet sie nicht nur, wo man sie von vornherein erwarten darf, also etwa in historischen und philosophischen Schriften, sondern auch da, wo man sie gar nicht vermuten sollte, so z. B. bei Lexikographen (Pollux, Suidas u. A.), bei Grammatikern, bei den Kirchenschriftstellern des ausgehenden Altertums etc. Zu den griechischen Autoren kommen dann noch die römischen hinzu mit allerlei beiläufigen Notizen. Wer alle die in griechischen und römischen Schriftstellern sich findenden Mitteilungen über Bühnendinge systematisch sammeln wollte, würde einen stattlichen Band füllen können. Es wäre das übrigens eine sehr verdienstliche Zusammenstellung, vorausgesetzt, daß mit der Sammlung kritische Sichtung verbunden würde. Vorläufig ist die gewaltige Arbeit noch ungethan; auch auf einzelne Schriftsteller oder Schriftstellergruppen sich beschränkende Sammlungen fehlen noch, obwohl auch sie schon recht nützlich sein würden (so z. B. eine Sammlung aus Plutarchs Schriften). So vermag bis jetzt noch niemand voll zu übersehen, was eigentlich alles in der griechischen und römischen Litteratur über das Theater gesagt worden ist. Auf besonders interessante und inhaltsreiche neue Citate wird man freilich nicht hoffen dürfen.

Die Massenhaftigkeit der sich findenden Einzelangaben über Schauspielwesen gereicht der Forschung mehr zur Erschwernis, als zur Förderung, denn sie wirkt erdrückend und verwirrend. Jedenfalls ist die Bearbeitung dieses Materials mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden und führt durchaus nicht so leicht, wie der Laie zu glauben geneigt sein mag, zu sicherer Erkenntnis. Jede einzelne Angabe ist in Bezug auf ihre handschriftliche Überlieferung, ihre sprachliche Form und ihren sachlichen Inhalt sorgfältig zu prüfen. Bei einer jeden ist zu fragen, ob der Schriftsteller, dem wir sie verdanken, als ein vertrauenswürdiger Gewährsmann gelten darf oder nicht, ob er in Bezug auf die betreffende Sache aus eigener Erfahrung oder auf Grund fremder Mitteilungen aussagt, ob er von Verhältnissen seiner Zeit oder von denen der Vergangenheit redet, ob er endlich selbst Wert auf seine Aussage legt oder ob er dieselbe augenscheinlich als gleichgültig betrachtet. Philologie und Archäologie werden noch auf lange Zeit hinaus reichen Stoff zu gemeinsamer kritischer Arbeit haben, ehe eine nach Möglichkeit breite und sichere Grundlage für eine wissenschaftliche Geschichte des griechischen Schauspielwesens hergestellt worden sein wird. Gar manche Einzelheit wird voraussichtlich nie völlig klargelegt werden.

Indessen trotz aller Schwierigkeiten und Bedenken, welche der Ausnutzung der für die griechische Theatergeschichte fließenden Quellen entgegenstehen, ist es doch auch jetzt schon sehr wohl möglich, ein in seinen Hauptzügen verläßliches und anschauliches Bild des griechischen Theaterwesens zu

entwerfen. Dies ist denn auch schon zu verschiedenen Malen versucht worden, bald mit mehr bald mit weniger Glück und Geschick. Am vollkommensten ist es geschehen in Albert Müllers verdienstlichem, auch in der sprachlichen Form sehr entsprechendem „Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer“, Freiburg i. B. 1886 (dazu ein Ergänzungsheft, Göttingen 1891) und in Bethes trefflichen „Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum“ (Leipzig 1896). Weitere bibliographische Angaben sind hier entbehrlich, und es wird also, schon des Raumes wegen, von ihnen abgesehen. Nur auf die das Schauspielwesen betreffenden Artikel in Baumeisters „Denkmälern des klassischen Altertums“ (München 1879/88, 4 Bde.) werde sowohl wegen ihrer sachlichen Gediegenheit als auch wegen der ihnen beigegebenen guten Abbildungen ausdrücklich aufmerksam gemacht. Im übrigen vgl. Teil II. Nr. 9 (E).

Die in den folgenden Paragraphen gemachten Angaben beruhen im wesentlichen auf Bethes und Müllers oben genannten Werken, soweit das letztere nicht bereits veraltet ist. Daß aber doch auch die sonstige einschlägige Litteratur, soweit es erforderlich war, herbeigezogen worden ist, dürfte der kundige Leser leicht herausfinden, ebenso hoffentlich auch, daß der Verfasser das griechische Altertum durch eigenes Studium kennt und sich über die im Nachstehenden besprochenen Dinge ein selbständiges Urteil gebildet hat. Gelegenheit zu prunkvoller Entfaltung philologischer und archäologischer Einzelkenntnisse wurde ebensowenig gesucht, wie diejenige zur Aufstellung kühner und geistreich sein sollender Hypothesen.

Berücksichtigt wurde in der unten folgenden Skizze des griechischen Theaterwesens vorzugsweise das Zeitalter der großen Bühnendichter (Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Menander), also das 5. bis 4. vorchristliche Jahrhundert. Das war ja selbstverständlich. Vor Aischylos kann von einem wirklichen Theater nicht gesprochen werden. Nach Aristophanes, Euripides und Menander fand ein sitten- und litterargeschichtlich bedeutsames Aufstreben des Theaters nicht mehr statt. An Veränderungen fehlt es freilich auch in den späteren Jahrhunderten nicht, aber sie sind fast nur rein äußerlicher Art, überdies vielfach durch römischen Einfluß bedingt, so daß ihre Erwähnung passend dem nächsten Abschnitte vorbehalten bleibt.

Auch das ist selbstverständlich, daß vor allem das athenische Theater Gegenstand unserer Betrachtung ist; selbstverständlich schon deshalb, weil alle großen Bühnendichter Söhne Athens gewesen sind.

§ 2. **Das Theatergebäude.** Die große Zahl der griechischen Theatergebäude — man berechnet sie auf mehr als vierzig —, von denen noch Trümmer und zwar oft in beträchtlichem Umfange vorhanden sind, legt beredtes Zeugnis ab für die hervorragende Stellung, welche das Theater

im Kulturleben des griechischen Volkes einnahm. Jede größere und auch gar manche kleinere hellenische Stadt, wo sie auch immer gelegen sein mochte — im eigentlichen Griechenland, an den kleinasiatischen Gestaden, auf einer der vielen Inseln des östlichen Mittelmeeres, am Pontus, an den Küsten Nordafrikas, in Syrien, in Unteritalien, auf Sicilien, am Südstrande Galliens — eine jede besaß ihr stehendes und festes Theatergebäude, oft deren mehrere. Bei keinem anderen Kulturvolke ist die Freude am dramatischen Schauspiele so allgemein verbreitet, so tief eingewurzelt gewesen, wie bei den Griechen. Es wäre interessant und wichtig, zu berechnen, in welchem Verhältnisse zu einer bestimmten Zeit, etwa im Zeitalter Alexanders des Großen, die Zahl der Theater zur Gesamtzahl der Bevölkerung stand. Leider fehlen die statistischen Unterlagen für eine solche Rechnung, und sie läßt sich also nicht anstellen. So viel aber darf mit Sicherheit angenommen werden, daß das griechische Kulturgebiet verhältnismäßig ungleich mehr Theater besaß, als heute die Gesamtheit der europäischen Kulturländer, einschließlich Amerikas, aufweist. Daraus kann nun nicht ohne weiteres gefolgert werden, daß im griechischen Altertume auch die Zahl der Theaterbesucher verhältnismäßig größer gewesen sei, als in unserer Gegenwart. Denn da Theateranlagen meist nur in Städten möglich sind, so hängt die Frequenz des Theaterbesuches wesentlich davon ab, in welchem Umfange die Verkehrsverhältnisse der Bevölkerung des theaterlosen platten Landes die Beteiligung an dem städtischen Theaterleben gestatten. In unserer Zeit ist das ja, was wenigstens Westeuropa anbetrifft, durch die Eisenbahnen sehr leicht gemacht. Indessen darf man die Leichtigkeit doch nicht überschätzen. Selbst im eisenbahnreichen Deutschland und England sind für die Mehrzahl der Dörfer die Theaterstädte noch nicht so bequem erreichbar, daß der Landbewohner das Theater besuchen könnte, ohne eine Nacht opfern zu müssen. Das aber kann ihm die Reise zur Stadt verleiden, wenn sie nur dem Theater gelten soll. Denn es ist dabei zu berücksichtigen, daß in der Neuzeit der Besuch des Theaters von den allermeisten lediglich unter dem Gesichtspunkte des Vergnügens aufgefaßt wird und daß er bei solcher Auffassung sehr oft als einer umständlichen und kostspieligen Reise nicht wert erscheinen kann. Andere Umstände, deren jeder später zu besprechen sein wird, kommen hinzu, um in unserer Zeit die Volksmassen vom Theater mehr oder weniger fernzuhalten: die Höhe der Eintrittspreise, die für viele vorhandene Nichtverständlichkeit mancher Dramen — was versteht z. B. der gemeine Mann von Goethes „Torquato Tasso“ oder von Grillparzers „Medea“? —, die unbehagliche Einrichtung vieler Schauspielhäuser (Engigkeit, schlechte Ventilation, Feuergefährlichkeit, mangelhafte Akustik etc.), endlich auch sogar die Häufigkeit

theatralischer Aufführungen; denn sie verlockt leicht zum Verschieben eines beabsichtigten Theaterbesuches. Die Verhältnisse im griechischen Altertume waren, alles in allem genommen, dem Theater doch günstiger. Freilich standen dem Bewohner entfernter Stadtviertel und des platten Landes keine Pferdebahnen und Dampfwagen zur Verfügung, aber der Verkehr war doch auch nicht gar zu beschwerlich. Von entscheidender Bedeutung aber war die Verbindung des Schauspiels mit gottesdienstlichen Festen, denn durch sie wurden die Massen durch ein viel stärkeres Motiv dem Theater zugeführt, als Vergnügungslust allein es ist. Außerdem hatte der Grieche den Eintritt in das Theater nicht mit teuerem Gelde zu erkaufen und im Theater selbst leibliche Behaglichkeit des Aufenthaltes zu erwarten. Jedenfalls waren die griechischen Schauspielgebäude auf einen ganz anderen Volksandrang berechnet, als die unseren selbst in großen Städten es sind. Also wird man wohl auch die große Zahl der Theater als ein Zeugnis für die Massenhaftigkeit des Theaterbesuches betrachten können.

Die noch vorhandenen Ruinen griechischer Theatergebäude befinden sich, wie begreiflich, in sehr verschiedenartigem Zustande. Einige sind bei aller Trümmerhaftigkeit doch noch verhältnismäßig so vollständig, daß sie die ungefähre Rekonstruktion des Baues gestatten und jedenfalls die Grundzüge der ursprünglichen Anlage im wesentlichen klar erkennen lassen. So z. B. die Theater zu Epidauros (im Peloponnes), zu Magnesia am Meander und zu Orange; das letztere kommt freilich nur mittelbar in B etracht. Von besonderer Wichtigkeit aber ist das Dionysostheater zu Athen, dessen im J. 1880 begonnene Bloßlegung bahnbrechend für die bessere Kenntnis des antiken Theaterbaues geworden ist und es noch weiter zu werden verspricht. Die bis jetzt gewonnenen Ergebnisse werden übrigens vorzugsweise der methodischen Forschung deutscher Gelehrten und Architekten verdankt, unter denen sich wieder Dr. Dörpfeld besondere Verdienste erworben hat.

Andere Theaterruinen dagegen sind Ruinen im vollsten Sinne des Wortes, und es läßt sich ihnen nur geringe, mitunter noch dazu recht zweifelhafte Belehrung abgewinnen.

Indessen auch die besterhaltenen Theatergebäude sind doch schließlich nur große Trümmerhaufen und gewähren eine nur beschränkte Erkenntnis. Erhalten hat sich ja auch im günstigsten Falle nur das Steinwerk, alle Holzbestandteile des einstigen Baues sind vernichtet, so namentlich alle Bühneneinrichtungen. Mißlicher noch ist ein anderer Umstand. Jedes einzelne Theater ist, sei es nachweislich oder vermutlich, bereits im Altertume mehrfach baulichen Änderungen unterworfen worden, welche die Anpassung des Gebäudes an die jeweiligen Bedürfnisse und Ansprüche zum Zwecke hatten. Namentlich ist im nachchristlichen Altertum manche römische Einrichtung

auf griechische Theater übertragen worden. So zeigen die erhaltenen Ruinen ungleich alte Bestandteile auf, sind die Reste eines Ganzen, an welchem verschiedene Zeiten nach einander, eine jede nach ihrem Belieben, gebaut haben und wohl meist ohne Pietät für das früher Bestehende, sondern dasselbe ohne Scheu nach praktischen Rücksichten umgestaltend. Es gilt also, thunlichst jedem Zeitalter seinen Anteil an dem Trümmerbestande zuzuweisen. Sehr irrig wäre es also z. B. zu glauben, daß, wenn man dem Dionysostheater diejenige Gestalt zurückgiebt — übrigens handelt es sich in jedem Falle nur um eine ideale Wiederherstellung —, welche es zu der Zeit besaß, als es Theater zu sein aufhörte, daß man also dann **das** Theater rekonstruiert habe, welches Schauplatz der ersten Aufführungen aischyleischer und sophokleischer Tragödien war. Die Beschaffenheit dieses klassischen Urtheaters läßt sich nur dann, und auch dann nur ungefähr, erkennen, wenn es gelingt, in dem Vorhandenen das Ursprüngliche herauszufinden und alle späteren Zuthaten auszuscheiden.

Ausführlichere technische Angaben über den griechischen Theaterbau überliefert uns nur der römische Architekt Vitruvius im fünften Buche seines Werkes über die Baukunst. Vitruvius war Zeitgenosse des Kaisers Augustus, auch er hat folglich die griechischen Theater nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande gesehen. Und da es ihm offenbar nur auf eine Darlegung der Verhältnisse seiner eigenen Zeit ankam, da er auch diese nur nach Maßgabe praktischer Gesichtspunkte entwarf und da ihm offenbar die Erforschung der Vergangenheit gleichgültig war, so hat das, was er sagt, unmittelbar eben nur Bezug auf die bereits von römischem Einflusse berührten griechischen Theater der augusteischen Zeit. Überdies wird der Wert seiner Mitteilungen mehrfach durch die Mehrdeutigkeit des sprächlichen Ausdruckes, an einzelnen Stellen auch durch die Unsicherheit der handschriftlichen Überlieferung beeinträchtigt. So ist es sehr erklärlich, daß die Archäologen in der Auslegung der Worte Vitruvs mehrfach nicht einig sind.

Im folgenden werde nun versucht, einen Grundriß des griechischen Theatergebäudes zu entwerfen, soweit dies mit Worten ohne Beigabe von Abbildungen möglich ist.

Jedes Theatergebäude muß notwendig aus drei Bestandteilen sich zusammensetzen: einem Zuschauerraume, einem Spielraume (Bühne und Orchester) und einem Wirtschaftsraume. Unter dem letzteren verstehen wir die Gesamtheit der Gelasse für die Aufbewahrung des Bühnengerätes, der Gemächer für die Schauspieler (Ankleideräume und dgl.) und der Zimmer für die Verwaltungsbeamten; im neuzeitlichen Theater kommen dazu noch die Räumlichkeiten zur Anbringung der Heizungs- und Beleuchtungsanlagen und die zur Aufstellung von Schenktischen etc. bestimmten Räume.

Der Zuschauerraum, das eigentliche *θέατρον* (lat. cavea), bestand aus einer mehr oder weniger großen Anzahl stufenförmiger Sitzreihen (*ἀναβαθμοί, βάθρα, ἕδραι, ἑδώλια, θεωρητήρια*), welche in konzentrischen Halbkreisen amphitheatralisch auf einander folgten, so daß ein allmähliches Aufsteigen der Sitzstufen von unten nach oben stattfand. Der Halbkreis der Gesamtanlage überschritt oft ein wenig den Durchmesser des Kreises, es näherten sich also die beiden Enden der Sitzreihen einander.

Der so hergestellte Zuschauerraum konnte durch Absätze (*διαζώματα*) zwischen je einer bestimmten Anzahl von Sitzreihen in Stockwerke geteilt werden. Vertikal wurden die Sitzreihen durchschnitten von schmalen Treppen, deren Anzahl selbstverständlich je nach dem Bedürfnisse größer oder geringer war, mindestens aber wohl 8 und höchstens 15 betrug. Waren mehrere oder doch zwei Stockwerke vorhanden, so konnte die Anzahl der Treppen in den (dem) oberen größer sein, als in den (dem) unteren.

Durch die Treppen wurde der Zuschauerraum in eine größere oder kleinere Anzahl keilförmiger Abteilungen (*κερκίδες*, cunei) zerlegt.

Die Treppen mündeten an der untersten Sitzreihe, hatten also ihren Aufgang von der Innenseite des Theaters aus. Unter Umständen waren Zugänge, bezw. Treppen zum Zuschauerraume auch von außen angebracht.

Der ganze Zuschauerraum bedurfte, wenn er nicht in einen Berg eingebaut war, selbstverständlich eines Unterbaues, um den aufsteigenden Sitzreihen die nötige Stützung zu gewähren.

Nach außen hin war der Zuschauerraum so weit, wie erforderlich, von einer Umfassungsmauer eingeschlossen, so namentlich auch an den beiden Enden.

Jede Sitzstufe teilte sich in eine Sitzfläche und in einen dahinter liegenden etwas vertieften Fußplatz für die Inhaber der nächst höheren Stufe. Im Dionysostheater beträgt die Tiefe der Sitzfläche 0,33 m, diejenige des Fußplatzes 0,42 m, wozu noch eine dahinterliegende, mit dem Sitze gleich hohe Fläche von 0,10 m kommt. Die Höhe jeder Stufe beträgt ebendort 0,32 m.

Jede Sitzreihe war in einzelne Sitze abgeteilt, welche im Dionysostheater eine Breite von je 0,33 m, haben, so daß dort also die Sitze ebenso breit wie tief sind, folglich Quadrate darstellen. Nach unseren Begriffen erscheinen die Sitze klein und schmal. Unsere gewöhnlichen Zimmerstühle haben eine um 0,05 bis 0,10 m größere Tiefe und Breite. Es ist aber in Betracht zu ziehen, daß die Griechen wohl durchschnittlich von kleinerem Wuchse waren, als wir Nordländer. Auch waren wohl nur selten alle Plätze wirklich besetzt, es konnte also, zumal da die Plätze meist nicht durch Armlehnen von einander gesondert, sondern nur durch eingeritzte Striche

bezeichnet waren, leicht durch Zurücken Raum beschafft werden. Übrigens sitzen auch wir im sog. Parquet und Parterre unserer Theater meist recht eng, ohne dies als eine besondere Unbequemlichkeit zu empfinden.

Die Sitzreihen bestanden in ältester Zeit aus Holz (als solche wurden sie ἴκρια genannt), später aus Stein. Die einzelnen Plätze (τόποι, χῶραι, χωρία, θέαι) waren des bequemeren Sitzens wegen nach hintenzu etwas abgeschrägt, sonst entbehrten sie jeden Komforts, also auch der Rücken- und Armstützen. Indessen durfte wohl der einzelne Zuschauer auf seinem Sitze hölzerne Lehnen anbringen und ihn mit Kissen belegen lassen. Oft wird das kaum geschehen sein. Für einzelne Persönlichkeiten indessen, welche, sei es durch ihre amtliche Stellung oder durch besondere Beziehungen zum Theater Anspruch auf Auszeichnung besaßen — namentlich für Priester und Priesterinnen, hohe Beamte, Gesandte etc. —, waren in der untersten Reihe, (später auf den oberen Stufen) steinerne Sessel (θρόνοι) als Ehrenplätze vorbehalten.

In der späteren Zeit pflegte man den Zuschauerraum durch Aufstellung der Büsten berühmter Männer (Schauspieler, Dichter etc.) und der Kaiser zu schmücken.

Über der obersten Sitzreihe erhob sich oft noch ein Säulengang als Krönung des gesamten Baues.

Der Zuschauerraum war durchaus unbedeckt. In der Römerzeit wurde er gelegentlich zur Abwehr der Sonnenstrahlen mit Segeltüchern überspannt. Doch geschah dies eben nur ganz ausnahmsweise. Es muß übrigens eine sehr mühselige Vorrichtung gewesen sein, von der man nicht ganz versteht, wie sie eigentlich ausgeführt wurde.

Die unterste Sitzreihe umschloß den vorderen (halbkreisförmigen, in späterer Zeit fast nur als Tanzplatz benutzten) Teil des Spielraumes; dieser Tanzplatz (ὀρχήστρα) konnte durch Hinzunahme eines zweiten (hinter ihm liegenden) halbkreisförmigen Platzes auch kreisförmig gestaltet werden. Abgegrenzt wurde die Orchestra nach dem Zuschauerraume hin durch eine steinerne, etwa einen Meter hohe Balustrade, vor welcher ein schmaler, wohl verdeckter Kanal hinlief zur Ableitung des auf der (gepflasterten) Orchestra sich leicht ansammelnden Regenwassers. Jedoch dürfte sowohl die Balustrade als auch der Kanal nicht immer vorhanden gewesen sein. Wenn sie fehlten, wurde die Orchestra von der letzten Sitzreihe durch einen Umgang getrennt, der sonst zwischen jener Sitzreihe und dem Kanale sich befand.

Hinter der Orchestra lag der eigentliche Bühnenraum, als ein solcher eingerichtet worden war. Über ihn und den Spielraum überhaupt wird im nächsten Paragraphen näher zu sprechen sein. Hier werde nur bemerkt, daß auch der Spielraum, soweit er Chorraum (Orchestra) war, stets

unbedeckt war, daß folglich die Aufführungen des Chors unter freiem Himmel stattfanden, daß dagegen die Schauspielerbühne wohl meist ein Dach hatte. Auch das sei hier schon wenigstens erwähnt, daß der Spielraum (bezw. der Bühnenraum) nie — oder doch erst in späterer Zeit — durch einen Vorhang den Blicken der Zuschauer entzogen werden konnte.

Hinter dem Spielraume oder, genauer, hinter dem Bühnenraume, also in einigem Abstande von dem Bau des Zuschauerraumes und mit diesem folglich nicht architektonisch verbunden, sondern durch einen großen Platz (dessen hinterer Teil eben den Bühnenraum bildete) von dem Amphitheater getrennt und ihm folglich gegenüber liegend erhob sich ein langgestrecktes, rechteckiges Gebäude, das man als „Bühnengebäude (σκηνή)“ zu bezeichnen pflegt und welches den oben angedeuteten wirtschaftlichen Zwecken diente, also namentlich der Aufbewahrung des Bühnengerätes, dem Ankleiden der Schauspieler und dgl.

Das Bühnengebäude war mehrstöckig, meist wohl dreistöckig, das Dach lag in gleichem Niveau mit der obersten Sitzreihe, so daß wenigstens dadurch eine gewisse architektonische Entsprechung des Gebäudes mit dem Amphitheater hergestellt wurde.

Die Vorderseite des Bühnengebäudes war dem Spielraume und also auch dem Zuschauerraume zugewandt; in späterer Zeit pflegte man ihr durch Säulen und Bildwerke einen mehr oder weniger reichen künstlerischen Schmuck zu verleihen. Fünf Thüren führten in das Erdgeschoß.

Über die innere Einrichtung des Gebäudes ist nichts Näheres bekannt.

Häufig sprangen an den beiden Enden der Vorderseite Mauern oder flügelartige Ansätze vor, welche in ihrer Verlängerung den Bühnenraum seitlich begrenzten.

Hinter dem Bühnenhause befanden sich wohl Nebengebäude für irgend welche wirtschaftliche Zwecke, sowie Gartenanlagen und Säulenhallen, in welchen letzteren die Zuschauer bei plötzlich eintretendem Regenwetter Zuflucht finden konnten.

Gern wählte man, wenn es thunlich war, den Bauplatz für ein Theater am Abhange eines Berges und am Meere, einerseits, um die Sitzstufen in das Erdreich oder in das Gestein einbauen zu können und damit kostspielige Substruktionen zu vermeiden, anderseits, um den Vorteil kühlender Seeluft zu gewinnen.

Der Gesamteindruck eines griechischen Theaters auf den Beschauer, sei es daß dieser im Innern (etwa auf der Orchestra) oder auf einem außerhalb gelegenen Standpunkte (etwa auf einer nahen Anhöhe) sich befand, muß ein großartiger gewesen sein, namentlich wenn bei den Aufführungen der weite Zuschauerraum dicht besetzt war. Künstlerische Einheitlichkeit

freilich wird man an dem Baue vermißt haben, schon weil eine architektonische Verbindung des Amphitheaters mit dem Bühnenhause fehlte. Überhaupt ist nicht zu verkennen, daß für die griechischen Theateranlagen rein praktische Gesichtspunkte maßgebender waren, als künstlerische. Sonst würde man doch z. B. den Treppen eine größere Breite gegeben und wenigstens einige von ihnen zu imposanten Aufgängen gestaltet haben.

Einfachheit, größte Einfachheit ist der Grundzug des griechischen Theaterbaues, wenigstens war sie sein Grundzug in der altgriechischen Zeit. In der römischen Kaiserzeit machte Prachtliebe auch im Theater oft ihr fragwürdiges Recht geltend.

Einfach, höchst einfach war namentlich die Ausstattung des Zuschauerraumes. Oder vielmehr man kann da von einer Ausstattung eigentlich gar nicht reden. Denn abgesehen von den Sesseln für Ehrengäste — es mögen auch in einem großen Theater kaum 100 gewesen sein — waren eben nur kahle, harte Steinsitze (in ältester Zeit Holzbänke) vorhanden, ohne Lehnen, ohne Polsterung. Welch ein Gegensatz zu unseren Schauspielhäusern mit ihren reichgeschmückten Logen und Galerien, mit ihren samt- und plüschbeschlagenen Sitzen!

Diese Einfachheit des Baues, dieses fast gänzliche Fehlen einer Ausstattung des Zuschauerraumes hatte den großen Vorzug der Billigkeit, zumal da alle Heizungs-, Beleuchtungs- und Ventilationsvorrichtungen in Wegfall kamen. Selbst wenn Marmor das Baumaterial war, konnten die Herstellungskosten eines griechischen Theaters nur in dem Falle, daß ein Unterbau für die Sitzreihen geschafft werden mußte, eine bedenkliche Höhe erreichen, sonst mußten sie verhältnismäßig niedrig sein. Auch die Unterhaltungskosten des ganzen Baues müssen sich in sehr bescheidenen Grenzen bewegt haben. Arge Beschädigungen waren ja kaum möglich, selbst nicht durch die Elemente, nur Erdbeben konnten verhängnisvoll werden.

Es ist uns keine ein Theater betreffende Baurechnung aus dem Altertum erhalten, auch kein Theaterbudget. Ganz sicherlich aber stellten sich die Bau- und die Unterhaltungskosten eines griechischen Theaters sehr erheblich, ja unvergleichlich niedriger, als diejenigen eines neuzeitlichen Schauspielhauses, selbst wenn man von den prunkvollen Theaterpalästen unserer Großstädte ganz absieht. Es ist sehr zu bedauern, daß sich statistische Berechnungen nicht mehr anstellen lassen. Sie würden zeigen, wieviel mehr die Neuzeit sich ihre Theater kosten läßt, als das griechische Altertum es that. Und es kommt hierbei keineswegs das Geld allein in Frage, es hängt vielmehr Wichtigeres damit zusammen. Je billiger Theater gebaut und unterhalten werden können, desto mäßiger lassen sich die Eintrittspreise stellen. Indessen wir gehen hier auf eine nähere Erörterung dieses

bedeutsamen Umstandes nicht ein, sondern behalten sie anderem Zusammenhange vor.

Aber auch das verhältnismäßig kleine Kapital, dessen Aufwendung ein griechischer Theaterbau erforderte, mag sich, geschäftlich gesprochen, recht schlecht verzinst haben, da ja die Aufführungen nur an wenigen Tagen des Jahres stattfanden und für ein nach unsern Begriffen lächerlich niedriges Eintrittsgeld zugänglich waren. Auch hierüber werden wir später ausführlicher reden und dann zugleich die uns, auf den ersten Blick wenigstens, höchst befremdlich und verkehrt erscheinende athenische Einrichtung besprechen, wonach der Staat den Bürgern das Theatergeld zahlte. Ein kleiner Zuschuß konnte den Theaterkassen daraus erwachsen, daß die Bühne auch für nicht dramatische Aufführungen aller Art, später selbst für Thierkämpfe, für Gladiatorenspiele nach römischer Weise und ähnliche Schaustellungen benutzt, d. h. doch wohl an die Unternehmer solcher Volksbelustigungen vermietet wurde. Das Theater war also, namentlich aber in den späteren Zeiten, zugleich auch Cirkus und gelegentlich sogar Tingeltangel oder sogenannter „Viktoriasalon,“ bzw. „Edentheater“. Denn auch in Griechenland und Rom hatte der reiche wie der arme Pöbel seine helle Freude an halsbrecherischen oder blödsinnigen oder auch unsittlichen „Kunstproduktionen“. Beiläufig sei noch bemerkt, daß das griechische Theater gelegentlich einen sehr bequemen Raum für Volksversammlungen zu außergewöhnlichen Zwecken abgab.

Der äußere Umfang der griechischen Theatergebäude war selbstverständlich ein sehr verschiedener, übertraf aber die in der Neuzeit üblichen Maße sehr. Das Dionysostheater bot Raum für etwa 27 500 Besucher, das Theater zu Megalopolis soll sogar 44 000 Menschen haben fassen können. Diese Ziffern sind beweisend für die schon oben hervorgehobene Regsamkeit des Theaterbesuches.

Der Durchmesser (und also überhaupt die Weite) des Zuschauerraumes wurde durch die Zahl der Sitzreihen bestimmt. Der Kreisbogen der untersten Sitzreihe bedingte nach seinem Umfange die größere oder geringere Weite der Orchestra. Der eigentliche Bühnenraum erstreckte sich in einer Länge, welche ungefähr dem Durchmesser der Orchestra gleichkam, hatte jedoch nur geringe Tiefe, bedurfte aber auch keiner größeren, da stets nur wenige Schauspieler sich gleichzeitig auf der Scene befanden, und die Beschaffenheit der Bühnenausstattung die ausgedehnte Anwendung der Perspektive nicht erforderte. Das Bühnengebäude reichte rechts und links etwas über den Bühnenraum hervor, so daß eine Verlängerung seiner beiden seitlichen Vorbauten auf die Stirnmauern der beiden Enden des Amphitheaters gestoßen sein würde. Bestimmte Größenverhältnisse lassen sich nicht aufstellen. Die

von Vitruv angedeuteten sind rein theoretisch. Die Ruinen zeigen vielfache Verschiedenheiten unter einander. Ein näheres Eingehen auf die Sache ist für die Ziele dieses Buches nicht erforderlich.

Wir schließen die Betrachtung des Theatergebäudes mit einigen Bemerkungen über die Zweckmäßigkeit seiner Anlage, wobei wir besonders den Zuschauerraum berücksichtigen, da wir die Bühneneinrichtung in dem nächsten Paragraphen eingehender besprechen.

Jeder Theaterbesucher hat Anspruch darauf, daß er von seinem Platze aus, wo derselbe auch gelegen sein möge, die auf der Bühne dargestellte Handlung deutlich sehe und die sie begleitende Rede deutlich vernehme.

Was die erste Forderung, das deutliche Sehen, anbelangt, so genügte ihr das griechische Theater wohl in nahezu vollkommener Weise. Von jedem Platze aus war die Bühne gut zu überschauen. Keine Stützpfeiler, keine vorspringenden Bogenbrüstungen, keine Galeriebalustraden hielten den Blick auf. Den Inhabern der obersten Plätze in dem der Bühne gerade gegenüberliegenden Teile der Sitzreihen mögen infolge der Entfernung freilich die Schauspieler etwas klein erschienen sein. Aber die Menschen des Altertums litten wohl wenig unter Kurzsichtigkeit, und so mochten auch die ganz oben Sitzenden den Vorgängen auf der Bühne noch leidlich gut folgen können. Jedenfalls waren sie besser daran, als die Inhaber gar vieler Plätze in unseren Theatern, denn in den letzteren ist von bestimmten Teilen des Zuschauerraumes aus nur ein kleiner Ausschnitt der Bühne wirklich sichtbar. Es war also im griechischen Theater der ärmere Besucher nicht, wie bei uns, genötigt, sich an einem nur unvollkommenen, mannigfach gestörten Schauen genügen zu lassen.

Weniger günstig muß es um die Akustik des griechischen Theaters bestellt gewesen sein. Mit dieser verhält es sich ja selbst in unseren überdachten und allseitig geschlossenen Theatern oft mißlich genug. Wir müssen folglich erwarten, daß die Schallbedingungen in einem offenen Theater höchst unzulänglich erfüllt wurden. Und doch kann in dieser Beziehung der Zustand im griechischen Theater kein unerträglicher gewesen sein, man scheint vielmehr nicht nur den Gesang des Chors, sondern auch die Deklamation der Schauspieler auf allen Plätzen leidlich gut verstanden zu haben. Ob freilich die ehernen Schallgefäße — eine Art von Glocken ohne Klöppel, mit der offenen Seite der Bühne zugekehrt —, welche man, wenigstens in einigen Theatern, in Nischen unterhalb der Sitzstufen auf angemessener Unterlage aufstellte, ob sie wirklich den Schall der menschlichen Stimme durch ihr Mitschwingen wesentlich verstärkten, mag man aus physikalischen Gründen billig bezweifeln. Thatsachen aber sind, daß wir aus dem Altertume keine Klagen über schlechte Akustik vernehmen, und daß die in der Neuzeit in den Theaterruinen

selbst angestellten praktischen Versuche überraschend günstige Ergebnisse geliefert haben. Möglich, daß die Beschaffenheit der Luft in südlichen Ländern der Akustik mehr zu Hilfe kommt, als bei nordischem Klima es der Fall ist. Annehmen darf man wohl auch, daß die Vortragsweise der griechischen Schauspieler auf die Schallwirkung besondere Rücksicht nahm. Die vorgestülpten Mundstücke der Schauspielermasken freilich können für sich allein nicht viel ausgerichtet haben.

Jeder Theaterbesucher darf ferner erwarten, daß ihm der Aufenthalt im Schauspielhause thunlichst angenehm gemacht werde, mindestens aber, daß der Theaterbesuch nicht mit Gefahren für Leib und Leben verbunden sei. Denn sobald der Zuschauer einer Aufführung nicht mit ruhigem Behagen zu folgen vermag, sobald er durch äußere Eindrücke von den Vorgängen auf der Bühne abgezogen wird, ist selbstverständlich der Zweck des Theaterbesuches vereitelt.

Uns Nordländer fröstelt es bei dem Gedanken, in einem offenen Theater, also unter freiem Himmel, stundenlang sitzen zu sollen. Selbst im Sommer möchten wir uns nicht gern dazu entschließen, denn auch dann sind die Abende oft empfindlich kühl. In jedem Falle aber würde bei uns ein offenes Theater selbst im Sommer wegen des häufigen Regens nur wenig benutzbar sein.

Die klimatischen Verhältnisse in Griechenland sind bekanntlich andere und bessere. Dort waren regelmäßige Aufführungen im Freien nichts, was mit Angst vor Katarrhen und Rheumatismen verbunden gewesen wäre. Überdies fanden die Theatervorstellungen nur in Jahreszeiten statt, während deren weder Regen noch große Hitze zu befürchten war, begannen überdies in den noch kühleren Morgenstunden. Geschehen konnte es freilich, daß die Zuschauer von der Sonnenwärme und dem Staube oder auch von Regen belästigt wurden. Aber das war doch gewiß immer nur Ausnahme. War übrigens die Witterung gar zu unfreundlich, so konnte die Vorstellung in ein bedecktes Theater, ein sogenanntes „Odeion (ᾠδεῖον)“, deren es wenigstens in Athen mehrere gab, verlegt werden. Gerade aber der Umstand, daß, obwohl solche bedeckte Theater vorhanden waren und vermutlich für die Proben benutzt wurden, die Aufführungen doch regelmäßig im offenen Theater stattfanden, beweist, daß man den Aufenthalt in diesem für angenehmer hielt, als den in einem geschlossenen Raume. Jedenfalls hatte man unter freiem Himmel nicht zu leiden von jener dumpfen Schwüle, die sich in unseren Theatern trotz aller Ventilationsvorrichtungen so oft entwickelt, nicht zu leiden unter der Einatmung einer verdorbenen Luft.

Und, was noch mehr wert war, der Besucher des griechischen Theaters war verschont von den Belästigungen und Gefahren, welche Beleuchtungs-

und Heizungseinrichtungen trotz aller Vorsichtsmaßregeln immer mit sich bringen. Da konnte keine Coulisse oder Soffitte Feuer fangen, kein Gasrohr platzen, kein Kronleuchter herabstürzen. Eine Panik war im griechischen Theater eigentlich nur im Falle eines Erdbebens möglich, und dann boten die zahlreichen leicht erreichbaren Treppen die Möglichkeit zu rascher Flucht ohne mörderisches Gedränge. Theaterkatastrophen, wie sie in der Neuzeit so häufig sind, waren dem griechischen Altertum fast unbekannt. Höchstens, daß einmal die hölzernen Sitzbänke zusammenkrachten.

Aber nicht nur die Theaterbesucher, sondern auch die Theatergebäude selbst waren sicher. Keine Feuersbrunst konnte sie ernstlich heimsuchen. Während unsere Schauspielhäuser so oft den Flammen verfallen, war ein Theaterbrand im Altertum ein unbekanntes Ereignis. Unsere Theaterpaläste haben, wie man berechnet hat, eine durchschnittliche Daseinsdauer von nur 25 Jahren. Von den griechischen Theatern haben viele mehr als ein und ein halbes Jahrtausend überdauert, und wenn sie Ruinen geworden sind, so ist das nur die Folge ihrer Verödung oder das Werk absichtlich zerstörender Menschenhand. —

Im griechischen Theater fehlten Gesellschafts- und Erquickungsräume (Foyer, Buffett). Wahrlich nicht zum Schaden der dramatischen und mimischen Kunst. Das Theater war dem Griechen eben nur eine Stätte geistigen Genusses, nicht ein banales Vergnügungslokal.

§ 3. **Einteilung und Ausstattung des Spielraumes.** Da das darstellende Personal des griechischen Theaters ein doppeltes war, indem es teils aus den eigentlichen Schauspielern, teils aus den Choreuten (Tänzern und Sängern) bestand, so wurde (etwa seit 430 v. Ch.) der Spielraum in zwei Plätze zerlegt, einen Tanzplatz und einen Platz für die eigentliche dramatische Aufführung, welchen letzteren man (in Übersetzung seines griechischen Namens „λογεῖον") als „Sprechplatz" oder als „Bühne" bezeichnen kann, nur darf man mit dem Ausdrucke „Bühne" nicht durchaus den Begriff eines hölzernen oder steinernen Gerüstes, eines Podiums (βῆμα), verbinden wollen. Der Tanzplatz (die Orchestra) erstreckte sich von dem Umgange aus, welcher sich längs der untersten Sitzreihe hinzog, ein wenig über die beiden Enden des Amphitheaters hinaus, so daß in ihm die beiden Wege mündeten, welche, der eine von rechts, der andere von links, die beiden Enden des Amphitheaters streiften. Man könnte auch sagen: der mittlere Teil des Weges, welcher den Raum unmittelbar vor dem Bühnengebäude von dem Amphitheater trennte, war zugleich der am weitesten nach hinten gelegene Teil des Tanzplatzes. Auf jeder Seite des letzteren konnte man folglich in den ihn von der untersten Sitzreihe scheidenden Umgang und von da wieder zu den aufwärts

führenden Treppen gelangen. Dieser Zugang rechts und links war oft wohl der überhaupt einzige Zugang zum Theater, bezw. zum Zuschauerraume, wenn die Sitzreihen in einen Bergabhang hinein gebaut waren.

Da der Tanzplatz in seinem weitaus größeren Teile mittelbar von der halbkreis- oder hufeisenförmig angelegten untersten Sitzreihe umschlossen wurde, so erhielt auch er dadurch eine halbkreis- oder hufeisenförmige Gestalt. Es konnte jedoch in diesen Raum eine Kreisfläche eingeschrieben und der Tanzplatz auf diese beschränkt werden. In jedem Falle wurde der Durchmesser des Tanzplatzes von der Weite zwischen den beiden einander gegenüberliegenden Seiten der untersten Sitzreihe bestimmt. Da nun diese Weite bei den verschiedenen Theatern je nach der Größe jedes einzelnen von ihnen mehr oder minder ausgedehnt war, so mußte auch der Flächenraum des Tanzplatzes bei den verschiedenen Theatern verschieden sein, immer aber seinem Zwecke entsprechend verhältnismäßig groß. In späterer (römischer) Zeit, als der Chor in Wegfall gekommen und damit der Tanzplatz (wenigstens bei dramatischen Aufführungen) entbehrlich geworden war, wurde in einzelnen Theatern der vorderste Teil des Tanzplatzes tiefer gelegt und zu Sitzplätzen für vornehme Persönlichkeiten (Senatoren &c.) eingerichtet, d. h. also die Orchestra erheblich verkleinert.

Der Boden des Tanzplatzes mußte, wenn das Tanzen sachgemäß vollzogen werden und nicht belästigenden Staub veranlassen sollte, fest gestampft oder gepflastert oder gedielt sein. Am üblichsten war, wie es scheint, Pflasterung, der man wohl oft durch symmetrische Anordnung verschiedenartig gestalteter und verschiedenfarbiger Steine ein zierliches Aussehen gab. Eine Dielung dürfte das praktische Bedenken gegen sich gehabt haben, daß das Tanzen auf ihr Geräusch verursacht haben würde. Deshalb ist es namentlich auch unwahrscheinlich, daß die Aufführungen des Chors auf einem Holzgerüste stattgefunden haben: der dann unter der Dielung befindliche Hohlraum hätte ja das Tanzen zu einem lärmenden Stampfen machen müssen.

Auf dem Tanzplatze befand sich ein erhöhter und breiter Altar, um welchen herum genügender Raum war, daß sich unter Umständen dort ein Teil des Chores zeitweilig aufstellen konnte. Wenigstens scheint unter der als Bestandteil des Tanzplatzes oftgenannten „Thymele (θυμέλη)“ ein solches Altargerüst verstanden werden zu müssen.

Sonst besaß der Tanzplatz keinerlei Ausstattung, bedurfte auch, wie begreiflich, einer solchen gar nicht.

Der hinter dem Tanzplatze liegende Spiel- oder Bühnenraum lag in altgriechischer Zeit sicherlich in einer Ebene (also in gleichem Niveau) mit dem Tanzplatze oder kann doch nur wenig höher, als der letztere,

gewesen sein. Jedenfalls konnten die Schauspieler von der Bühne aus bequem auf den Tanzplatz und ebenso die Choreuten von dem Tanzplatze auf die Bühne gelangen, denn die eine wie die andere Möglichkeit, besonders aber die letztere, wird in den uns erhaltenen Dramen wiederholt vorausgesetzt. Die früher übliche Annahme, daß die Bühne sich etwa 10 bis 12 Fuß über den Tanzplatz erhoben habe und mit diesem durch eine Treppe verbunden gewesen sei, ist also schon aus diesem Grunde wenig glaubhaft, denn es läßt sich nicht gut denken, daß Schauspieler und Choreuten eine längere Treppe auf- und abgestiegen seien. Auch kann man sich nicht wohl vorstellen, daß die Schauspieler zu dem Chor in beträchtliche, kellerartige Tiefe hinabgesprochen haben, und daß umgekehrt die Anreden des Chors an die Schauspieler in turmartige Höhe hinauf gerichtet gewesen seien. Das hätte ja einen komischen Eindruck machen müssen. Nur das ist denkbar und hat selbst einige Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Bühne einige wenige Stufen höher lag, als der Tanzplatz, um die Schauspieler von den Choreuten abzuheben und sie nicht durch diese verdecken zu lassen. Ist dies richtig, so muß der Boden der Bühne durch ein hölzernes Gerüst gebildet worden sein. Da die Schauspieler verhältnismäßig wenig umhergingen — viel weniger, als auf unseren Bühnen —, so kann das Geräusch ihrer Tritte trotz der Kothurne nicht als sehr störend empfunden worden sein.

In römischer Zeit allerdings pflegte man hohe feste Bühnen aufzubauen, und man konnte es thun, weil damals der Chor unüblich geworden war. Wollte man ihn gelegentlich doch noch verwenden, so konnte man ja die Dramen so auswählen oder so abändern, daß die verschiedene Niveaulage des Tanzplatzes und der Bühne nicht störte.

Die — sei es nun zu ebener Erde oder auf einem Gerüste (βῆμα) befindliche — hölzerne Bühne bestand in einer Art von langgestreckter, schmaler Laube, deren offene Vorderseite selbstverständlich dem Tanzplatze und also auch dem Zuschauerraume zugekehrt war. Diese Laube war in geringem, etwa einige Meter betragendem Abstande von der Vorderwand des (ursprünglich hölzernen, später steinernen) Bühnengebäudes aufzuschlagen, kam also zwischen die beiden flügelartigen Vorsprünge des Bühnengebäudes, wenn dasselbe solche besaß, zu stehen, ragte aber mit seinen beiden Seitenwänden etwas über die Vorsprünge hinaus. Der zwischen je einer Seitenwand der Bühnenlaube und je einem Vorsprunge gelegene Raum wurde durch eine Vorderwand, beziehentlich durch eine weitere von der Vorderwand zu dem Vorsprunge führende Verplankung abgeschlossen. So gewann man rechts und links von der Bühnenlaube zimmerartige Räume, die für praktische Zwecke sehr brauchbar waren. Fehlten dem Bühnengebäude Vorsprünge, so mußten Stein- oder Bretterwände deren Stelle vertreten.

Die Länge der Bühnenlaube dürfte im Höchstmaße etliche 40, im Mindestmaße etliche 20 Meter betragen haben, das Höchstmaß aber nur selten erreicht worden sein. Die Tiefe der Laube betrug nur wenige Meter.

Die Höhe der Bühnenlaube war jedenfalls erheblich, denn ein niedriges Gebäude würde, von den höheren Sitzreihen aus gesehen, einen sehr gedrückten Eindruck gemacht haben, auch hätte dann das Dach den höher Sitzenden den Einblick in das Innere erschweren müssen. Anderseits ragte die Bühnenlaube schwerlich bis zur vollen Höhe des dahinter stehenden (dreistöckigen) Bühnenhauses empor. Wenigstens ist die Notwendigkeit einer solchen Höhe nicht abzusehen.

Die Hinterwand der Laube war vermutlich nicht bis zum Dache hinaufgeführt, sondern es war zwischen Dach und Wand ein Raum von mehr als mannshoher Breite freigelassen, welcher durch eine den Himmel darstellende, verschiebbare Dekoration ausgefüllt wurde. Hinter dieser Rückwand (also zwischen Bühnenhaus und Bühnenlaube) konnte sich ein zweistöckiges Balkengerüst erheben. Das oberste Stockwerk desselben lag in gleicher Ebene mit dem oberen Ende der Rückwand, so daß eine auf diesem Stocke stehende Person, wenn die Himmelsdekoration nach beiden Seiten hin weggezogen wurde, als in der Luft stehend erschien. Zu diesem oberen Stocke, das unter Umständen auch den Olymp darstellte (so in Aristophanes' „Frieden"), konnte man entweder mittelst einer hinten angelegten Leiter emporsteigen, oder aber es konnte zu ihm von einem Fenster des nahen Bühnengebäudes aus eine Brücke gelegt sein, auf welcher ein in einem kleinen Wagen stehender Schauspieler mittelst eines Drehwerkes bis zu der Himmelsdekoration hingezogen wurde und dann den Eindruck einer plötzlich in den Lüften erscheinenden Person machte. Auch Schwebevorrichtungen, aus gespannten Tauen bestehend, scheinen zur Anwendung gekommen zu sein. Das untere Stockwerk des Gerüstes lag in ungefähr gleicher Höhe mit den in der Bühnenhinterwand, wenn diese die Vorderseite eines Hauses darstellen sollte, angebrachten Fenstern. Es konnten dann also die auf dem unteren Stocke stehenden Personen aus diesen Fenstern hinaus- und folglich in die Bühne hineinsehen.

Die Hinterwand der Bühnenlaube hatte drei Thüren: eine große, wahrscheinlich mit Schiebeflügeln versehene, in der Mitte und zu jeder Seite derselben eine kleinere. Diese drei Thüren entsprachen den drei mittleren Thüren des rückwärts gegenüber liegenden Bühnengebäudes. Jede Seitenwand der Laube besaß je eine Thür, welche nach den nebenan (in den Seitenflügeln des Bühnengebäudes) befindlichen Zimmern führte.

Der Boden der Bühnenlaube war vielleicht teilweise unterkellert und besaß dann mindestens eine Öffnung, um die Möglichkeit zu gewähren, daß

der einen Geist der Unterwelt (Schatten) darstellende Schauspieler emporsteigen und plötzlich auf der Bühne erscheinen konnte. Das Vorhandensein des Kellers gestattete auch ein Hinabsinken von auf der Bühne befindlichen Personen in die Tiefe. Der Kellerraum der Bühne stand wohl mit dem rückwärts von ihm gelegenen Keller des Bühnengebäudes in Verbindung, so daß ein Schauspieler ungesehen aus dem Bühnengebäude unter die Bühne gelangen und dann durch die Bodenöffnung aufsteigen konnte.

Die Bühnenlaube samt ihren Anhängseln bestand nur aus Brettern und Fachwerk, konnte folglich leicht aufgebaut und leicht auch wieder abgerissen werden. Ein massiver Bühnenbau war praktisch unthunlich, da er die dahinter liegende Vorderseite des Bühnenhauses dauernd verdeckt haben würde. Vermutlich wurde die Bühnenlaube mit Zubehör für jede Aufführungszeit (Theatersaison) neu errichtet und nach Beendigung der Spiele wieder abgetragen. Die Bretterwände 2c. der Laube bewahrte man dann jedenfalls im Bühnenhause auf. So stellte außerhalb der Spielzeit der ganze Raum zwischen dem Bühnenhause und dem Amphitheater einen großen freien Platz dar, der sich in mancherlei Weise verwenden ließ.

Die Gesamtanlage der griechischen Bühne muß praktisch genannt werden, denn sie gewährte ausreichende und bequem geordnete Räumlichkeiten. Befremdlich kann uns die geringe Tiefe der Bühne erscheinen. Bedenkt man aber, daß der Tanzplatz doch im Grunde auch Bühne war, so muß das Befremden schwinden. Das Vorhandensein der Orchestra entlastete die eigentliche Schauspielerbühne. Denn wenn der dramatische Dichter über einen Chor verfügt, kann er leicht die Zahl der die eigentliche Bühne betretenden Personen einschränken. Der Personenhintergrund — um so zu sagen —, dessen eine groß angelegte dramatische Handlung bedarf, wird eben durch den Chor gegeben, und infolgedessen verbleiben nur die aus diesem Hintergrunde hervortretenden Personen, welche die Träger der Handlung sind, auf der Bühne. Bei solchem Sachverhalte aber ist große Tiefe der Bühne durchaus nicht erforderlich. Im Gegenteile, sie würde stören: es würden ja die wenigen Schauspieler sich gleichsam verlieren in dem tiefhin sich erstreckenden Raume, denn entweder müßten sie vorzugsweise im vorderen oder aber im hinteren Bühnenraume ihren Standort haben. Im ersteren Falle (der übrigens im griechischen Theater der einzig mögliche war, da die Schauspieler dem Chore nahe sein mußten) würden sie von dem Dekorationshintergrunde ganz losgelöst, außer Zusammenhang mit diesem gesetzt werden. Im letzteren Falle aber würden sie, weil eben im Hintergrunde eines weiten Raumes stehend, den Zuschauern gewissermaßen entschwinden, nicht mehr für diese, sondern nur für sich selbst sprechen und agieren. Nein, die Schmalheit der Bühne entsprach durchaus der Beschaffenheit des griechischen

Dramas. Eine ganz andere Frage ist, ob die griechischen Dramatiker nicht besser gethan hätten, auf den Chor zu verzichten und den durch ihn gegebenen Personenhintergrund auf die, dann freilich eben zu vertiefende, Bühne zu verlegen. Es kann scheinen, als ob diese Frage ohne weiteres zu bejahen sei. Auch wir wollen das hier einmal theoretisch annehmen, indessen doch nur mit ausdrücklichem Vorbehalte späterer anderer Entscheidung. Dann muß man sich wundern, daß die tragischen Dichter Athens die Abschaffung des Chors nie auch nur versucht haben. Man mag ja sagen, daß sie das nicht thaten, weil sie an einer althergebrachten, mit dem religiösen Kultus und mit mancherlei socialen Verhältnissen eng verbundenen Einrichtung nicht rütteln wollten, indem sie voraussahen, daß alles Rütteln doch vergeblich sein würde. Das ist gewiß ganz richtig, der wirkliche Grund aber kann es gleichwohl nicht gewesen sein. Denn es wäre ja wohl möglich gewesen, den Chor äußerlich zwar beizubehalten, ihn aber von der dramatischen Handlung loszulösen und ihn zu einem opern- und ballettartigen Anhängsel des Dramas herabzudrücken. Das ist ja auch einigermaßen (aber freilich eben nur einigermaßen!) in einzelnen Dramen des Euripides wirklich geschehen. Gleichwohl hat selbst Euripides — jener Euripides, der doch wahrlich nicht an einem Übermaße von Verehrung gegen die Überlieferung krankte — offenbar nie daran gedacht, den Personenhintergrund auf die Bühne zu verlegen und dadurch derselben eine größere räumliche Tiefe zu geben, was technisch nicht die geringste Schwierigkeit haben konnte, da einerseits zwischen der Hinterwand der Bühnenlaube und dem Bühnengebäude noch ein Raum von einigen Metern verfügbar war, anderseits leicht ein kleiner Teil des Tanzplatzes zur Bühne gezogen werden konnte. Warum mag gleichwohl Euripides an eine Vertiefung des Bühnenraumes nie gedacht haben? Einfach weil eine Verlegung des Personenhintergrundes auf die Bühne häufigen Dekorationswandel, namentlich Wechsel zwischen Scenen, die außerhalb, und solchen, die innerhalb eines geschlossenen Raumes (eines Zimmers rc.) sich abspielen, bedingt hätte. Man sehe sich nur einmal ein Shakespeare-Drama oder auch Göthes „Egmont“ daraufhin an! Man wird leicht erkennen, daß in diesen und in allen anderen romantischen Dramen der Personenhintergrund nur deshalb auf die Bühne gelegt werden konnte, weil deren Dekoration leicht wandelbar war (oder doch als solche aufgefaßt wurde) und ebensowohl geschlossene Räumlichkeiten (Zimmer rc.) wie offene Örtlichkeiten (freie Plätze rc.) darstellen konnte. Diese Beweglichkeit fehlte der griechischen Bühne, namentlich aber war es für diese Bühne festes Gesetz, nie das Innere eines Hauses, also nie ein Zimmer, einen Saal und dergl., vorzuführen. Doch davon wird weiter unten noch in anderem Zusammenhange zu reden sein.

Also auch die geringe Tiefe der griechischen Bühne war für griechische Verhältnisse durchaus praktisch. Übrigens wird auch auf unseren Theatern, falls ihre technische Einrichtung es gestattet, die Bühne verengt, wenn nur wenige Personen sich auf ihr bewegen, es sei denn, daß die Beschaffenheit der darzustellenden Handlung doch einen weiten Raum als wahrscheinlich voraussetzt.

Praktisch war selbst auch der immer nur vorübergehende (provisorische) Bestand des griechischen Bühnenbaues. Dadurch wurden die Unterhaltungskosten gespart, welche schließlich doch wohl die Kosten des sich immer wiederholenden Aufbauens und Abtragens überwogen hätten. Dadurch wurde wohl auch häufigen Neuanschaffungen an Material vorgebeugt: die während des größten Teiles des Jahres wohlverwahrt lagernden Bühnenwände &c. waren so vor den schädigenden Einflüssen der Witterung (Nässe, Dürre, Sturmwind) geschützt. Ferner wurde, wie schon oben bemerkt, auf diese Weise der ganze Platz zwischen Bühnenhaus und Amphitheater außerhalb der Spielzeit anderweitig verwendbar gemacht. Endlich bot der jedesmalige Neuaufbau der Bühne die Möglichkeit dar, kleine Abänderungen in der Anlage anzubringen, wie sie je nach der Beschaffenheit der Dramen, deren Aufführung beabsichtigt war, gerade wünschenswert erschienen. In dieser Hinsicht besaß die griechische Bühne eine Beweglichkeit, um welche sie von der modernen beneidet werden mag. Und alle Änderungen waren gewiß billig herzustellen. Kostspielige Umbauten waren einfach unmöglich. In unseren Theatergebäuden sind Maurer, Anstreicher, Tapezierer fast tagaus tagein in Thätigkeit, nicht eben zur Freude derer, welche in dem Musentempel zu verkehren haben. Beim Aufbau der griechischen Bühnenlaube hatte im wesentlichen nur der reinliche Zimmermann zu schaffen.

Es erübrigt nun, die Ausstattung der Bühne zu besprechen. Von einer solchen kann erst seit Aischylos' Zeit die Rede sein, denn dieser soll zuerst die gemalte Dekoration gebraucht haben. Freilich könnte ihm Sophokles darin vorangegangen sein. Jedenfalls bediente sich Aischylos der Dekoration erst in seinen späteren Stücken und selbst dann, wie es scheint, nicht immer.

Die Dekoration war, wie noch in unserem Theater, vorwiegend eine gemalte, also Flächendekoration, nicht eine massive und körperliche. Indessen kam auch die letztere gelegentlich zur Verwendung, so kann z. B. der Felsen, an den Prometheus (im gleichnamigen Drama des Aischylos) angeschmiedet wurde — die grausame Procedur wurde übrigens nicht an einem Schauspieler, sondern an einer hohlen Holzpuppe vollzogen, in welche der Schauspieler von hinten hineinstieg —, dieser Felsen kann wohl nur ein massiver Holzblock gewesen sein. Eine Art massiver Dekoration war es auch, wenn das obere Stockwerk des, wie bereits (S. 92) bemerkt wurde, hinter der Bühnen-

rückwand befindlichen Balkengerüstes ein Dach darstellte, auf welchem Personen standen. Auch das Phrontisterion des Sokrates in Aristophanes' Wolken war jedenfalls ein wirkliches, auf der Bühne selbst errichtetes Gerüst.

Die Dekoration zerfiel in Hintergrund (προσκήνιον) und Seitenstücke (Coulissen, αἱ περίακτοι oder -άκται). Beide Bestandteile waren auf Holz oder vielleicht auch auf Zeug angebrachte Malereien. Kunstwerke ersten Ranges waren sie gewiß nicht. Das können Dekorationen auch gar nicht sein, weil sie in ganz besonderem Maße auf Fernwirkung berechnet sein müssen; und da bei ihrer Herstellung auch andere rein praktische Gesichtspunkte zur Geltung kommen, so ist künstlerische Vollendung in ihrer Ausführung von vornherein ausgeschlossen. Anderseits wird man die Dekorationsbilder sich auch nicht als elende Sudeleien vorstellen dürfen, denn gegen solche hätte der griechische Geschmack sich empört, abgesehen davon, daß man sie mit der Würde des Theaters als einer Stätte gottesdienstlichen Kultus für unvereinbar erachtet haben würde. Es werden die Dekorationen eben die abgebildeten Gegenstände — meist Bauwerke — in großen, scharf hervortretenden, weithin sichtbaren und wirksamen Umrissen dargestellt haben. Die Zeichnung im großen und ganzen und ebenso die Farbengebung dürfte durchschnittlich gut gewesen sein. Dagegen wird man Einzeldinge, wie z. B. die an Gebäuden etwa befindlichen Reliefs, eben nur angedeutet, keineswegs aber sorgsam ausgeführt haben. Wenn Jon in dem gleichnamigen Schauspiele des Euripides die Metopenbilder des delphischen Tempels erklärt, so darf man daraus keineswegs schließen wollen, daß diese Metopenbilder auf der Dekoration wirklich vorhanden und auch dem Zuschauer erkennbar gewesen seien. Wie kolossal hätten sie da sein müssen! Nein, der Zuschauer sah nur soviel, daß in den Metopen sich Reliefschmuck befand, ließ sich aber gern an ihrer Beschreibung genügen und beanspruchte nicht, sie auch sehen zu wollen. Auch wir sind in solchen Dingen ebenso bescheiden. Keinem von uns wird es z. B. einfallen, bei einer Aufführung von Schillers „Fiesco" das Gemälde Romanos wirklich sehen zu wollen.

Die Hintergrundsdekoration wurde selbstverständlich an der Rückwand der Bühnenlaube angebracht, die häufigst gebrauchte — Vorderseite eines Palastes darstellend — vielleicht unmittelbar auf die Wand gemalt. Das Gleiche konnte mit der Himmelsdekoration geschehen, um so mehr, als sie zu jeder Scene paßte. Nur mußte diese Oberdekoration aus dem oben angeführten Grunde (s. oben S. 92) leicht verschiebbar sein.

Die Hintergrundsdekoration konnte gewechselt werden. Aber, da hierfür ein Schnürboden fehlte, nur in umständlicher Form. Wie man dabei eigentlich verfahren hat, wissen wir nicht recht. Vermutlich waren die Dekorationen vertikal geteilt, und jede Hälfte konnte mittelst einer einfachen Vorrichtung

durch eine in der Ecke zwischen Rückwand und Seitenwand befindliche ebenfalls vertikale Spalte in das Seitenzimmer gezogen werden. Wenn nun ein Scenenwechsel beabsichtigt war, stellte man die später nötige Dekoration hinter der zuerst erforderlichen auf, so daß, wenn die letztere fortgezogen wurde, ganz von selbst der neue Hintergrund hervortrat. Das würde man namentlich in Bezug auf hölzerne Dekorationen glauben dürfen. Nimmt man aber auf Zeug gemalte Bilder an, so kann man ja verschiedene Dekorationen, die eine vor der anderen, an der Rückwand aufgehängt und dann immer die je vorderste von dem obersten Stocke des hinter der Wand stehenden Gerüstes (s. S. 92) aus hinaufgewunden haben. Wie das nun aber auch immer bewerkstelligt worden sein mag, die Sache war, zumal da sie, so lange als ein Vorhang noch nicht in Gebrauch war, vor den Augen der Zuschauer ausgeführt werden mußte, so unbequem, daß man sie gern vermied. Man ließ also, wenigstens während der Aufführung eines Dramas, den Hintergrund in der Regel immer unverändert. Das heißt also: der Schauplatz der Handlung blieb während eines Dramas hindurch im wesentlichen — namentlich abgesehen von der leicht ausführbaren Umdrehung der Coulissen — immer der gleiche. Somit waren die Dichter vor die Wahl gestellt, entweder trotz des unveränderten Hintergrundes doch den Ort der dramatischen Handlung wechseln zu lassen und in Bezug darauf der Einbildungskraft der Zuschauer zu vertrauen, oder aber die Beobachtung der Ortseinheit sich als eine praktische Regel aufzuerlegen. Sie haben sich für das Letztere entschieden. Warum, wird später zu erörtern sein.

Vereinzelt findet sich aber doch Ortswechsel in den uns erhaltenen Dramen. So namentlich in Aischylos' Eumeniden, vielleicht auch in Sophokles' Aias. Man darf wohl annehmen, daß er auch auf der Bühne durch Wechsel des Hintergrundes zum Ausdruck gebracht wurde.

Die Coulissen bestanden in dreiseitigen Holzpfeilern, welche unten in Zapfen gesteckt waren und folglich leicht bald nach dieser bald nach jener Seite hin gedreht werden konnten. Jede Seite trug ein verschiedenes Bild. Da nun vermutlich je ein Coulissenpaar — mehr als ein Paar wurde aber nie gleichzeitig aufgestellt — zu einem Hintergrunde paßte, konnte die durch den Hintergrund dargestellte Örtlichkeit durch Drehung der Coulissen dreifach in Nebenbeziehungen verändert, und so, um so zu sagen, ein Ortswechsel innerhalb desselben Raumes vollzogen werden.

Der Standort der Coulissen befand sich an den Seitenwänden, vermutlich zwischen den Seitenthüren und der (offenen) Vorderlangseite. Jede Coulisse deckte also zugleich den durch die seitwärts hinter ihr liegende Seitenthür erfolgenden Ab- und Zugang der Schauspieler.

Soffitten fehlten dem griechischen Theater.

Der Hintergrund stellte, wie schon bemerkt, meist die Vorderseite eines (fürstlichen) Palastes dar. Indessen wurden auch andere Bilder vorgeführt. So z. B. ein Tempel (z. B. in Euripides' Jon und taurischer Jphigenie), ein Bauernhaus (in Euripides' Elektra), eine Waldlandschaft (z. B. in Sophokles' Ödipus auf Kolonos), ein Zelt (z. B. in Sophokles' Aias) 2c. Das Theater besaß also einen immerhin stattlichen Dekorationsvorrat.. Und dabei ist ja noch zu bedenken, daß wir, da wir nur verhältnismäßig wenige Dramen besitzen, durchaus nicht alle überhaupt zur Verwendung gelangten Dekorationen kennen. Aufbewahrt wurden die Dekorationen jedenfalls im Bühnenhause.

Nie wurde auf der griechischen Bühne das Innere eines Hauses, nie also ein Zimmer oder ein Saal dargestellt. Das kann höchst wunderlich erscheinen, zumal wenn man bedenkt, wie häufig im Epos, namentlich aber bei Homer (und zwar ebensowohl in der Ilias wie in der Odyssee) geschlossene Räume (z. B. der Palast des Priamos, das Zelt des Achilleus, der Palast des Alkinoos und der des Odysseus, die Höhle des Polyphem 2c. 2c.) die Schauplätze der Handlung sind. Nichtsdestoweniger läßt die Sache sich leicht erklären: Die Handlung des griechischen Dramas vollzieht sich immer vor den Augen des Chors, dieser aber konnte füglich nicht als mit den handelnden Personen zusammen in einem geschlossenen Raume weilend vorgeführt werden. Das hätte ja zu den größten Widersinnigkeiten geführt. Es konnte z. B. unmöglich der Chor in Aias' Zelt oder in die Kyklopenhöhle oder in Elektras Bauernhaus eingeführt werden. Nun wäre es freilich an sich möglich gewesen, den Chor nur dann auftreten zu lassen, wenn die dargestellte Örtlichkeit das Auftreten so zahlreicher Personen als statthaft erscheinen ließ. Dieses Verfahren hätte aber nichts Geringeres, als einen Bruch nicht bloß mit der ehrwürdigen Überlieferung des Theaters, sondern auch mit der religiösen Sitte bedeutet, es wäre eine wahre Revolution gewesen. Es ist also vollauf begreiflich, daß man lieber auf innerhäusliche Scenerieen verzichtete.

Welchen Einfluß diese so erhebliche Einschränkung der Scenerie auf die dramatische Dichtung haben mußte, darüber wird später zu reden sein. Hier ist nur eins anzumerken, weil es sich zunächst auf die Einrichtung der Bühne bezieht. In einem bestimmten Falle durften die Dichter es sich nicht versagen, Vorgänge, welche im Innern eines Hauses sich vollzogen, doch auch den Zuschauern sichtbar zu machen. Sie fanden ein Mittel, das äußerlich die Regel in Kraft ließ, innerlich sie verletzte.

Bekanntlich scheuten die griechischen Tragiker davor zurück, Mord und Selbstmord auf der Bühne vorzuführen. Der Selbstmord des Aias bei Sophokles ist nur ein gleichsam halber Ausnahmefall, denn der Selbst-

mord wurde nicht von dem Schauspieler dargestellt, sondern eine aufgespießte Puppe wurde im geeigneten Augenblicke in die Bühne hineingeschoben. Alle Greuelthaten geschahen hinter der Scene. Nun aber konnte mit dem erfolgten Morde oder Selbstmorde (ebensowenig z. B. auch mit der Blendung des Ödipus) die dramatische Handlung nicht ohne weiteres abgeschlossen werden, sondern es mußte mindestens noch **eine** Scene folgen zur Veranschaulichung der durch die Katastrophe geschaffenen Situation. Sollte jedoch diese Scene zu voller dramatischer Wirkung gelangen, so mußte sie angesichts der Leiche sich abspielen, und falls ein Mord verübt worden war, mußten auch der oder die Mörder anwesend sein. Der oder die letzteren hätten ja nun aus dem Hause, in dessen Innerem sie die That vollbracht hatten, hervortreten können, dagegen ließ sich das Heraustragen der drinnen liegenden Leiche nur selten in einer glaubhaften Weise begründen. Und so griff man denn zu dem höchst seltsamen Auskunftsmittel, die Leiche samt den Mördern mit Hilfe einer Maschinerie, die man am ehesten mit einem niedrigen Rollwagen vergleichen und etwa „Rolle" (ἐκκύκλημα) benennen kann, durch die weitgeöffnete Mittelthür des ein Haus oder einen Palast darstellenden Hintergrundes auf die Bühne fahren zu lassen. Den Zuschauern wurde dabei die Fiktion zugemutet, das, was nunmehr auf der Bühne vorging, als im Innern des Hauses geschehend sich vorzustellen. Dies Verfahren, das übrigens auch in anderen Fällen angewandt wurde — man denke z. B. an die Theseusscene des rasenden Herakles bei Euripides —, muß, wie gesagt, als höchst seltsam erscheinen. Es war aber schließlich kein schlechterer Notbehelf, als der bekannte Balkon auf der Shakespeare-Bühne. Noch auf unserem Theater wird eigentlich ganz Ähnliches, nur in der umgekehrten Form, gethan, wenn zuweilen, um das, was außerhalb der eigentlichen Bühne geschieht, zu zeigen, der Hintergrund der letzteren weggezogen und dadurch der Einblick in eine neue Scene eröffnet wird.

Da also die Darstellung eines Hausinneren auf der Bühne verpönt war, fehlte auch jegliche Gelegenheit zur scenischen Verwendung von Zimmergerät. Der massenhafte und schwerfällige Wust von Mobilien, dessen unsere Theater bedürfen, um auf der Bühne Zimmer aller Art sachgemäß und stilgerecht ausstatten zu können, er war dem griechischen Theater völlig unbekannt. Das gereichte ihm zu sehr erheblichem Vorteile. Zunächst, wie begreiflich, in Hinsicht auf den Wegfall der Anschaffungs-, Unterhaltungs- und Erneuerungskosten, die ja für unsere Theater ganz beträchtlich sind, mögen immerhin ihre Möbel vielfach ausrangierte oder bei dem Althändler gekaufte Ware sein. Viel wichtiger aber ist, daß durch das Nichtvorhandensein von Zimmerausstattungen die Leiter und die Besucher der Theater vor der

gefährlichen Versuchung bewahrt blieben, eine reiche Ausstattung der Bühne für ein dringendes Erfordernis zu erachten. Denn da die Bühne meist nur den Platz vor einem Palaste oder eine einfache landschaftliche Scenerie darstellte, so war es kaum möglich, sie mit vielen Setzstücken anzufüllen. Einfachheit der Ausstattung war geradezu eine Notwendigkeit. Und so besaß das griechische Theater auch nur einen kleinen Bestand von Setzstücken, etwa Altäre, Götterbildsäulen, Steinsitze und was etwa sonst zu gelegentlicher Verwendung kam. Es reichte das aber vollkommen aus.

Auch an Maschinerieen war das griechische Theater arm. Sie sind im wesentlichen bereits genannt worden: das Ekkyklema, das Balkengerüst mit Dachwerk hinter der Rückwand, die Versenkungsanlage. Rechnet man dazu noch einen krahnartigen Flug- oder vielmehr Schwebeapparat, mittelst dessen Personen als in der Luft schwebend dargestellt werden konnten (so z. B. Trygaios auf einem Käfer reitend in Aristophanes' „Frieden"), so hat man ungefähr alles. Denn die kindlich einfachen Vorrichtungen zur Erzeugung von Blitz und Donner kann man Maschinen nicht nennen.

In hellenistischer und römischer Zeit wurde der Maschinenapparat des Theaters wohl etwas vermehrt, indessen der damalige Stand der physikalischen Wissenschaft, welche Anwendung des Dampfes und der Elektricität nicht kannte, schloß eine erhebliche Steigerung des alten bescheidenen Maschinenwesens aus. Übrigens ist auch auf unseren Theatern der für Schauspiele zur Verwendung kommende Maschinenapparat verhältnismäßig noch einfach genug, einfacher wenigstens, als der Laie glaubt. Die Leistungsfähigkeit der modernen Technik kommt wesentlich den Opernhäusern zu gute.

Die Bühne hatte, so scheint es, keinen Vorhang, wurde also den Blicken der Zuschauer nie abgesperrt. Es kann das nicht in technischen Schwierigkeiten begründet gewesen sein. Ein Rollenvorhang freilich mochte Unbequemlichkeiten machen. Aber ein Gardinenvorhang konnte doch gewiß leicht an der Bühnenlaube angebracht werden. Wenn es nicht geschah, so erklärt sich das daraus, daß man die Orchestra, und zwar ganz mit Recht, auch als einen Teil der Bühne betrachtete. Ein Vorhang vor der Orchestra aber wäre, da diese ja nichts als ein freier Platz war, ein Unding gewesen.

Daß das Fehlen des Vorhanges wesentlich dazu beitrug, daß man von Scenenwandlungen während der Aufführung eines Dramas möglichst Abstand nahm, wurde bereits bemerkt und wird auch in anderem Zusammenhange nochmals hervorzuheben sein.

§ 4. **Die Schauspieler.** Das griechische Drama ist, wie bekannt, erwachsen aus dem lyrischen Gesange der dionysischen Chöre. Diesem seinem Ursprunge gemäß blieb es, wenigstens als Tragödie, stets mit Gesang und Tanz



verbunden. Das Spielpersonal bestand also nicht nur aus Schauspielern, sondern auch aus Tänzern, welche zugleich Sänger waren und als „Choreuten" bezeichnet zu werden pflegen. Es läßt sich also das Spielpersonal des griechischen Theaters hinsichtlich seiner Zusammensetzung ungefähr vergleichen mit dem Spielpersonal einer neuzeitlichen Bühne, welche zugleich dem Schauspiele, der Oper und dem Ballette dient. Nur ist dabei sehr zu beachten, daß, entsprechend der Stellung der Chorlieder in der Komposition des Dramas, bei den Aufführungen der Chor den eigentlichen Schauspielern gegenüber an Bedeutung erheblich zurücktrat, daß also das Chorpersonal nicht, wie das Opernpersonal, eine Parallelstellung neben dem Schauspielerpersonal einnahm. Man könnte sagen, daß im griechischen Theater Oper und Ballett von dem Drama umschlossen worden seien und organische Bestandteile desselben dargestellt haben, während in der Neuzeit Drama, Gesang (Oper) und Tanz (Ballett) auseinandergesprengt sind und sich höchstens gelegentlich und äußerlich berühren.

Der Chor des griechischen Theaters besaß das Zahlenübergewicht über das Schauspielerpersonal. Das ist an sich durchaus begreiflich, denn Gesang und Tanz gelangen in einem so weiten Raume, wie das griechische Theater ihn umfaßte, zu künstlerischer Wirkung nur durch eine größere Zahl der ausübenden Künstler. Auch ist das Zahlenübergewicht an sich ja belanglos für die sachliche Bedeutung. Höchst auffällig aber ist das Zahlenverhältnis zwischen Chor und Schauspielern. Während nämlich seit Sophokles' Zeit der Chor für die einzelne Tragödie aus 15 Personen, der Chor der Komödie aber aus 24 Personen bestand, wobei noch zu bemerken ist, daß bei der Aufführung einer tragischen Tetralogie (drei Tragödien und ein Satyrdrama) vermutlich in jedem der vier Stücke ein neuer Chor auftrat, was eine Gesamtzahl von 60 tragischen Choreuten voraussetzt —, während also der Chor in jedem Drama in stattlicher Anzahl auftrat, waren an der Aufführung eines Dramas, sei es Tragödie oder Komödie, nur drei Schauspieler beteiligt. Es mußte also, wenn das Drama mehr als drei Rollen enthielt, — und das war wohl das durchaus Übliche — ein Schauspieler mehrere Rollen übernehmen. Man sieht leicht, wie durch diese Sitte auch dem dramatischen Dichter eigenartige Schranken in der Anlage eines Schauspieles gezogen waren. Denn mochte immerhin jeder der drei Schauspieler zwei Rollen übernehmen, mochte in ganz besonderen Fällen die Zuhilfenahme eines vierten Schauspielers möglich sein, mochten außerdem Kinderrollen durch Knaben, stumme Rollen durch Statisten gegeben werden, über eine sehr niedrige Grenze hinaus konnte trotz alledem die Zahl der in einem Drama auftretenden Personen nicht gesteigert werden. Eine solche Vielheit des Personals, wie sie in neuzeitlichen Schauspielen ganz gewöhnlich

ist, war im antiken Drama schlechterdings unmöglich. Doch auch abgesehen hiervon, schon die Notwendigkeit, bei mehr als drei Rollen auf deren angemessene Verteilung unter die drei Schauspieler von vornherein Bedacht zu nehmen, namentlich dafür zu sorgen, daß der betreffende Schauspieler bei dem Übergange von der einen zur anderen Rolle hinreichende Zeit zum Umkleiden habe, diese Notwendigkeit legte dem Dramendichter eine Fessel an, deren Druck ein Dichter der Neuzeit gewiß schwer empfinden, vielleicht sogar durch ihn in seinem Schaffen gelähmt werden würde.

Die Dichter des Altertums scheinen die Beschränktheit der Schauspielerzahl nicht als eine arge Beengung gefühlt zu haben. Mindestens haben sie, als einmal die Dreizahl erreicht war (denn auch bis zu dieser gelangte man nur allmählich) eine weitere Vermehrung nicht angestrebt. Das ist immerhin befremdlich genug und legt die Vermutung nahe, daß der Verzicht auf eine größere Schauspielerzahl vielleicht kein freiwilliger, kein in künstlerischen Erwägungen begründeter, sondern ein durch nicht wohl zu ändernde äußere Verhältnisse aufgedrungener gewesen sei. Insbesondere darf man glauben, daß schauspielerische Kräfte in größerer Zahl gar nicht zur Verfügung standen, weil nur verhältnismäßig wenige dem, wie wir weiter unten darlegen werden, damals wenig verlockenden Bühnenberufe sich zuwandten.

Das Altertum kannte, abgesehen von der spät-römischen Zeit, nur männliche Schauspieler. Die Bühne wurde von Frauen überhaupt gar nicht betreten. Alle weiblichen Rollen mußten folglich von Männern (in Frauenkleidung) gespielt werden. Das mag uns wunderlich genug erscheinen, und es ist in der That schwer, die Sache völlig zu erklären. Zwar das begreift man leicht, daß die griechische Sitte ehrbare Frauen und Mädchen von der Bühne fernhielt. War doch die griechische Frau weit mehr, als die Frau der Neuzeit, in den engen Kreis der Häuslichkeit gebannt und abgeschlossen von dem geselligen Verkehre mit nicht zur Familie gehörigen Männern. Aber doch gab es Frauen, für welche diese Schranke nicht bestand, welche vielmehr mit voller Freiheit in der Männerwelt sich bewegten. Die Buhlerinnen, die Hetären, ließen durch keine Rücksicht auf Sitte sich beengen. Unter ihnen aber gab es hochgebildete Frauen, mit regem Interesse für Litteratur und Kunst, mit schönster geistiger Empfänglichkeit begabt. Es genügt, den Namen der Aspasia zu nennen. Im Kreise dieser Frauen fehlte es zweifellos an schauspielerischen Talenten nicht und ebensowenig an der Neigung, dieselben zur Geltung zu bringen. Und doch hat man, wie es scheint, nie auch nur daran gedacht, Frauen für die Bühne zu gewinnen. Es ist schwer abzusehen, warum nicht. Nur eine Erklärung dürfte möglich sein. Das Schauspiel wurde immer, auch dann noch, als es seinem religiösen

Ursprunge entfremdet war, als eine Art von gottesdienstlicher Feier aufgefaßt, an welcher thätig und mitwirkend sich zu beteiligen der sittlich nicht reinen Frau versagt werden mußte. Der keuschen Frau würde es unverwehrt gewesen sein, wenn nicht die gesellschaftliche Sitte entgegen gestanden hätte. (Vgl. auch Teil II B unter „Frauen".)

Uns Menschen der Neuzeit muß es nahe liegen, in der Fernhaltung der Frauen von der Bühne ein schweres Gebrechen des griechischen Theaters zu erblicken. Denn mit vollem Rechte dürfen wir sagen, daß nur ein Weib eine weibliche Rolle in künstlerischer Vollendung durchzuführen vermag, daß nur eine Frau fähig ist, einen von Dichterhand gezeichneten Frauencharakter mit psychologischer Wahrheit zu mimischer Darstellung zu bringen. Und so mag es uns als eine Barbarei erscheinen, daß auf dem Theater des Sophokles und Euripides die Rollen der Elektra, der Antigone, der Iphigeneia, der Phaidra, der Medeia von Männern gespielt wurden. Das muß, so sollten wir glauben, den Zuschauern alle Illusion grob und grotesk zerstört, allen Kunstgenuß einfach unmöglich gemacht haben. Wir wenigstens würden es nimmermehr ertragen, etwa die Rolle der Maria Stuart oder der Jungfrau von Orleans von Männern gegeben zu sehen. Schon der Gedanke daran kann uns schaudern machen. Höchstens bei Dilettantenaufführungen komischer Art, bei niederen Possen lassen wir es uns gefallen, daß verkleidete Männer als Frauen auftreten. Da belustigt uns der Gegensatz der männlichen Stimme und Haltung zu dem weiblichen Kleide und der weiblichen Rede. Aber ganz mit Recht wollen wir an solchen Possen nur uns erheitern, sie gelten uns lediglich als Ausgeburten lustiger Laune, tollen Unsinns, nicht als Kunstwerke, und an ihre Aufführung legen wir ebensowenig den Maßstab künstlerischen Urteils.

Das alles ist bereitwillig zuzugeben, und doch wird man nicht umhin können, einzugestehen, daß in derartigen Dingen die Gewöhnung sehr maßgebend für unsere Anschauung ist. Einmal angenommen, das weibliche Schauspielertum, das ja auch in der Neuzeit verhältnismäßig erst jungen Ursprunges ist, wäre überhaupt gar nicht in Aufnahme gekommen und wäre durch unsere Sitte noch jetzt streng verpönt, so würden wir vermutlich trotz aller unserer ästhetischen Bildung die Darstellung weiblicher Rollen durch männliche Schauspieler nicht nur als etwas nun einmal Unvermeidliches hinnehmen, sondern auch für eine ganz erträgliche Sache halten. Wir würden dann eben an die Leistung der Schauspieler einen andern Maßstab anlegen, andere Anforderungen an sie stellen und völlig zufrieden sein, wenn eben nur diese erfüllt würden. Wir nehmen ja nicht den geringsten Anstoß daran, daß Männer auch sonst, z. B. als Soldaten, gar manchen Verrichtungen, wie etwa dem Kochen, dem Waschen und dergl., sich unterziehen, welche recht

eigentlich den Frauen zukommen. Doch hiergegen kann man einwenden, daß es sich dabei um mechanische Arbeiten handele, bei denen es in der Hauptsache nur auf zwei gesunde Hände, gleichviel, ob männliche oder weibliche, ankomme. Dieser Einwand ist aber nicht mehr stichhaltig z. B. in Bezug auf die Frauenärzte, die zur erfolgreichen Ausübung ihres Berufes nicht bloß den weiblichen Körper genau kennen, sondern vor allem auch in das weibliche Seelenleben sich völlig hineinzudenken fähig sein müssen. Ähnliches gilt von seelsorgenden Geistlichen, von Lehrern der weiblichen Jugend u. s. w. In der That hat man nun ja auch wirklich gefordert, daß Frauen, mindestens bei eigentlichen Frauenkrankheiten, von weiblichen Ärzten zu behandeln seien, und im Mädchenunterrichte werden, wie bekannt, weibliche Lehrkräfte in weitem Umfange verwandt. Im Ernste hat aber noch kein Verständiger gefordert, daß für das weibliche Geschlecht nur Ärztinnen und Lehrerinnen, nicht auch Ärzte und Lehrer zulässig seien. Noch weniger ist es jemandem eingefallen, zu verlangen, daß für Frauen weibliche Geistliche, Pastorinnen, amtieren müßten. Man traut es also dem Manne doch vollkommen zu, daß er die Eigenart der weiblichen Seele erfassen und verstehen könne. Warum soll es da so unsinnig sein, zu erwarten, daß der Mann das weibliche Seelenleben auch mimisch recht wohl zum Ausdruck zu bringen vermöge? In der bloßen Deklamation hat niemand etwas dagegen zu erinnern, sondern nimmt es als ganz selbstverständlich hin, daß z. B. ein Shakespearevorleser auch die weiblichen Rollen liest trotz seiner Baßstimme und seines bärtigen Angesichts. Nun, von da bis zur mimischen Darstellung ist der Weg doch nur kurz. Und so wird man es leichter begreifen, daß die Übernahme weiblicher Schauspielerrollen durch Männer auf dem englischen Theater noch der elisabethanischen Zeit gar nicht als etwas Ungereimtes und Kunstwidriges empfunden worden ist. Und dann bedenke man noch eins. Hält man es wirklich für unmöglich, daß ein Mann weibliches Seelenleben mimisch darzustellen im stande sei, so muß man folgerichtig auch glauben, daß ein Mann ebensowenig zur dichterischen Schilderung weiblichen Seelenlebens befähigt sei. Man würde also zu der abgeschmackten Forderung gedrängt werden, daß der dramatische Dichter alle weiblichen Rollen von einer Dichterin schreiben lassen müsse, ebenso übrigens auch der erzählende Dichter. Ja, auch kein Lyriker dürfte es sich unterstehen, den Gefühlen einer Frau Ausdruck geben zu wollen. Zu solcher schwindelnden Höhe des Unsinns sich auf einem Principe reitend zu erheben, wird niemand die Lust in sich spüren. Wenn man aber es für durchaus möglich erachtet, daß ein Mann als Dichter weibliches Seelenleben in treffender Weise darzustellen vermöge, so ist wirklich nicht abzusehen, warum ein Mann nicht auch als Schauspieler derselben Leistung fähig sein solle, soweit nicht die physischen Hindernisse des Körperbaues

und der Stimme entgegenstehen. In letzterem Beisatze ist nun allerdings eine nicht unerhebliche Einschränkung der männlichen Leistungsfähigkeit ausgesprochen, indessen doch wohl keine so wesentliche, daß um ihrer willen die Übernahme weiblicher Schauspielrollen durch Männer schlechthin als ein Unding, als mit der Kunst durchaus unverträglich erscheinen müßte.

Das aber ist nun freilich nicht zu leugnen, daß eine Frau, eben weil sie Frau ist, zur Übernahme einer weiblichen Rolle sich naturgemäß besser eignet, als ein Mann. Das Nichtvorhandensein von Schauspielerinnen war also zweifellos ein Mangel, eine Unvollkommenheit im griechischen Bühnenwesen, eine Benachteiligung der mimischen Kunst. Aber eine ganz andere Frage ist es, ob dieser Mangel eine wirkliche Schädigung des Theaters als einer Kunststätte bedeutete. Diese Frage wird entschieden verneinen, wer irgend die Bühnenverhältnisse der Neuzeit realistisch betrachtet.

In der menschlichen Natur ist es begründet, daß überall da, wo Männer und Frauen zu gemeinsamer Berufsthätigkeit vereint und dadurch zu einem vertrauteren Verkehre mit einander veranlaßt werden, die Verschiedenheit des Geschlechtes sich geltend macht und die Anknüpfung sexueller Beziehungen hervorruft. Das Theater bildet, wie allbekannt, durchaus keine Ausnahme von dieser Erfahrungsregel. Um so weniger, als die Ausübung des schauspielerischen Berufes unbedingt es erfordert, daß manche Formen des geselligen Lebens, welche in den gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen dem Verkehre zwischen beiden Geschlechtern die Übersteigung sittlicher Schranken mindestens erschweren, von vornherein als nicht vorhanden betrachtet werden. Und sodann wird, wer Leidenschaften und zwar auch sinnliche Leidenschaften naturwahr darstellen soll, eben dadurch nur gar zu leicht diese Leidenschaften auch im eigenen Herzen erwecken. Wer mit der Flamme der Sinnesglut spielen muß, dem kann das Spiel gar oft zum Ernste werden. Es giebt ja nun gewiß starke Charakter, welche allen Verlockungen zur Sinnlichkeit zu trotzen und sich sittlich rein zu behaupten vermögen. Aber solche sittliche Kraft ist nicht eben häufig anzutreffen, am seltensten bei noch jugendlichen Menschen. Und gerade das Theater bedarf vorzugsweise jugendlicher Künstler! So wird die beiden Geschlechtern geöffnete Bühne für die meisten von denen, welche sie betreten, eine Stätte der freien Liebe, um nicht zu sagen eine Schule der Unzucht. Mag sein, daß innerhalb der feiner gebildeten Schauspielerkreise das sittliche Gebrechen äußerlich durch eine gleißende Hülle überdeckt und offenes Ärgernis also meist vermieden wird. Die böse Sache an sich wird dadurch nicht gebessert. Ist aber die Bühne mit dem Makel der Unsittlichkeit behaftet, so hört sie eben dadurch auf, eine Pflegestätte wahrer Kunst zu sein, denn wahre Kunst duldet nur sittlich

reine Priester und Priesterinnen. Möge man immerhin diesen Satz als pedantisch und muckerisch belächeln, möge man immerhin zu seiner Widerlegung auf glanzvolle Künstlernamen mit scheinbarem Rechte sich berufen, er bleibt nichtsdestoweniger wahr und zwar wahr ganz besonders auch in Hinsicht auf das Theater. Wenn etwa eine Malerschule ergriffen wird von der Seuche der Sittenlosigkeit, so ist es wenigstens denkbar, obgleich nicht wahrscheinlich, daß die Seuche beschränkt bleibt auf diese Schule und nicht hinübergreift in weitere Kreise. Bei dem Theater ist eine so erfreuliche Möglichkeit von vornherein ausgeschlossen, weil die mimischen Künstler zu dem Publikum in viel unmittelbarerer Beziehung stehen, als die bildenden. Die Schauspielerin auf der Bühne ist nicht bloß ihren Berufsgenossen gefährlich, sondern auch den Zuschauern. Ja, diesen vielleicht am gefährlichsten, denn sie erblicken die Künstlerin zunächst eben nur als solche, also gleichsam idealisiert, gleichsam befreit von den Schwächen gewöhnlicher Weiblichkeit. Für die Schauspieler dagegen ist die Genossin zunächst und vor allem das Weib schlechtweg, ein Weib wie andere auch, ein vielleicht wenig schönes, wenig verlockendes Weib. Zu einer so ernüchternden Objektivität der Betrachtung ist der Zuschauer nicht fähig. Und so bilden sich, wieder ganz notwendig, zwischen Schauspielerinnen und Zuschauern gar leicht sexuelle Beziehungen. Diese aber schädigen auch dann die Kunst, wenn sie, was ja zum Glück oft genug geschieht, platonisch bleiben und die Grenze einfacher Bewunderung schöner Weiblichkeit nicht überschreiten. Denn ein Zuschauer, der in der Schauspielerin vor allem das schöne Weib, die reizvolle Persönlichkeit erblickt, wendet sein Hauptinteresse eben der Person der Künstlerin zu und also von der Dichtung ab. Un so kann es kommen, daß für viele der Beweggrund zum Besuche des Theaters gar nicht mehr durch die zur Aufführung gelangenden Dichtungen, sondern lediglich durch die Persönlichkeit einer bestimmten Schauspielerin gegeben wird. Oft mögen die Betreffenden sich selbst einreden, daß sie in der Künstlerin eben nur die Künstlerin und nicht das Weib bewundern, es mag ja auch wirklich mitunter geschehen, daß Kunstbegeisterung sich mit solchem Frauendienste verbindet, im wesentlichen aber ist es meist doch nur das Weib, welches lockt. Das bekundet sich ja mit wünschenswertester Deutlichkeit in dem gar nicht seltenen Vorkommnis, daß eine höchst mittelmäßige, vielleicht sogar untermäßige Künstlerin doch allabendlich vor vollbesetztem Hause spielt und von der Männerwelt gefeiert wird, weil sie eben schön ist. Ganz unstreitig bedeutet ein solcher Zustand einen tiefen Niedersturz des Theaters von der Höhe der Kunst, denn er bedeutet, daß die Bühne von vielen lediglich als ein Ausstellungsplatz für schöne oder doch irgendwie interessante Frauen aufgefaßt wird. Und ärger kann doch die dramatische Kunst nicht

entweiht werden! Als besonderer Schaden tritt noch hinzu, daß auch die Dichter und die Kritiker dem Weibe den Zoll zu zahlen nur gar zu leicht verführt werden: der Dichter, indem er einer von ihm bewunderten Künstlerin die weiblichen Hauptrollen seiner Dramen anpaßt, sie ihr gleichsam zuschneidet und ihnen dadurch in gefährlicher Weise das Gepräge der Zufälligkeit aufdrückt; der Kritiker, indem er in der Beurteilung der Kunstleistung sich beeinflussen läßt durch die Persönlichkeit der Künstlerin. So werden durch die schauspielenden Frauen alle Verhältnisse des Theaters aus dem Bereiche der Kunst auf das Gebiet des Persönlichen hinübergezogen, und das bedeutet, auch wenn keine Entsittlichung damit verbunden ist, jedenfalls eine Entartung des Theaters.

Man halte dieser Ausführung nicht etwa entgegen, daß durch die (männlichen) Schauspieler auf den weiblichen Teil der Zuschauerschaft in ebenso bedenklicher Weise eingewirkt werden könne, wie durch die Schauspielerinnen auf die Männer, daß man also, wenn man sich einmal auf den sittlichen Standpunkt stelle, auch die (männlichen) Schauspieler und damit jede mimische Darstellung überhaupt verwerfen müsse. Theoretisch ist das allerdings ganz richtig, und praktisch kann man sich auf die Häufigkeit der widerlichen Erscheinung berufen, daß ein Schauspieler (oder ein Sänger) der verhätschelte Abgott aller theaterbesuchenden Frauen ist. Aber dennoch ist das aus einfachem Grunde eine weit weniger schlimme Sache. Die Verheiratung eines solchen Helden nämlich löscht die Flamme der für ihn entbrannten Begeisterung meist aus und bringt die verliebten Damen zur Besinnung. Die Heirat der Schauspielerin dagegen ist durchaus kein Dämpfer für die schwärmende Männerwelt. Und abgesehen davon, so wird durch eines Schauspielers Persönlichkeit sich nicht leicht ein Dichter in seinem Schaffen, ein Kritiker in seinem Urteile beeinflussen lassen. Auf dem griechischen Theater war übrigens durch das Kostüm und namentlich durch die Maske der Schauspieler hinreichend dafür gesorgt, daß diese letzteren durch ihre Erscheinung den Herzen der Zuschauerinnen nicht gefährlich werden konnten. Auch griechische Männerherzen scheinen nie in Gefahr gekommen zu sein, für einen Schauspieler zu erglühen, und das ist besonders bemerkenswert, wenn man die verhängnisvolle Bedeutung der Männerliebe für das griechische Kulturleben erwägt.

Indessen nicht bloß die Sittlichkeit des Theaters wird durch das Schauspielerinnentum gefährdet, sondern auch sein Haushalt, seine Verwaltung. Seitdem die Schauspielerinnen von der Bühne Besitz ergriffen haben, ist die Bühne zu einem wandelnden Modemagazin herabgewürdigt worden, bildet die Toilette einen Angelpunkt des ganzen Theaterlebens und zwar nicht bloß für die Schauspielerinnen, sondern auch für die

Schauspieler. Denn die Putzsucht der Frauen wirkt ansteckend auf die Männer. Auch aus bühnentechnischem Grunde ist es ja gar nicht angänglich, daß, wenn die Schauspielerinnen in glänzenden Anzügen erscheinen, die Männer in bescheidener Gewandung auftreten. So steht, Dank den Schauspielerinnen, das neuzeitliche Theater unter den Sceptern des Schneiders und des Friseurs. Welche Steuerlast aber diese Unterthanenschaft mit sich bringt, davon wissen die Budgets der Theater ein Klagelied zu singen. Riesige Summen werden als Garderobegelder gezahlt, oder es werden doch die Gagenbeträge in Rücksicht auf die Kostspieligkeit der zu beschaffenden Toilette besonders hoch bemessen. Zu alledem kommt noch, daß die Schauspielerinnen durch weibliche Launenhaftigkeit, durch Eigensinn, durch Unfähigkeit und Unlust zur Beobachtung einer bestimmten Ordnung und Regelmäßigkeit den äußeren Betrieb des Theaters ungemein erschweren. Wie oft muß eine Aufführung unterbleiben oder verschoben werden, nur weil es einer maßgebenden Schauspielerin beliebt, ihre Mitwirkung zu versagen. Und welche verdrießliche Dinge kommen sonst noch vor. Das von den Frauen der Bühne gegebene böse Beispiel des Mangels an Disciplin wird von den Männern nur zu gern nachgeahmt. Selbstverständlich wird die Theaterleitung dadurch in die schwierigste Stellung versetzt und muß oft genug notgedrungen zu Maßnahmen ihre Zuflucht nehmen, welche eines Kunstinstitutes wenig würdig sind. Endlich ist es durchaus nicht selten, daß eine Schauspielerin in ihren Beziehungen zu Kolleginnen und Kollegen, zu Regiebeamten und Hausbediensteten die Schattenseiten weiblichen Wesens so nachdrücklich zur Geltung bringt, daß dadurch ein Krieg aller gegen alle entzündet wird.

Wahrlich, die Förderung der mimischen Kunst, welche den Schauspielerinnen unleugbar verdankt wird, ist teuer erkauft worden durch eine schwere sittliche und ökonomische Schädigung des Theaters. Um zu dieser Überzeugung zu gelangen, braucht man kein Schwarzseher, kein Weiberfeind zu sein, es genügt die nüchterne Betrachtung der Wirklichkeit.

Wenn also die griechische Bühne den Frauen verschlossen war, so war das allerdings ein Nachteil für die Entwickelung der mimischen Kunst, aber ein großer Vorteil für das Theater im allgemeinen. Die Genossenschaft der Bühnenkünstler blieb als solche und in ihren Beziehungen zu dem Publikum sittlich rein. Da gab es keine offenkundigen und keine geheimen Buhlschaften, keine Liebesintriguen, keine Werbungen um Frauengunst hinter den Coulissen und ebensowenig in den Privatwohnungen, keine eifersüchtigen Weiber, keine Zwischenträgerinnen. Rivalität und Theaterklatsch freilich mögen nicht ganz gefehlt haben, aber sie trieben keinesfalls jene üppigen Giftblüten, welche in allen Theaterstädten zu schauen sind.

So ist man fast versucht, die griechischen Theaterzustände nach dieser Richtung hin als ideal zu bezeichnen. Freilich aber die mimische Kunst kam dabei zu kurz: von der gewaltigen Leistungsfähigkeit der Frau im schauspielerischen Fache besaßen die Griechen keine Ahnung. Die Schauspieler, welche in den Rollen der Medeia, der Iphigeneia, der Elektra, der Phaidra, der Helene ꝛc. auftraten, waren im besten Falle gute Deklamatoren oder Recitatoren, wahrscheinlich nicht einmal das, wenn wir den bei uns üblichen Maßstab des Urteils anlegen. Jedenfalls kann von einer vollendeten künstlerischen Leistung in derartigen Rollen gar keine Rede sein. Nie sind auf der griechischen Bühne weibliche Charaktere so psychologisch wahr, so ergreifend, so wirkungsvoll dargestellt worden, wie es auf unseren Bühnen von seiten genialer Künstlerinnen geschehen kann.

Es scheint aber, als ob die Griechen geflissentlich darauf verzichtet haben, in der mimischen Kunst die höchsten Ziele zu erreichen. Denn auch in den männlichen Rollen dürften die Schauspieler kaum etwas geleistet haben, was auch unseren Ansprüchen genügen könnte. Man darf dies schon aus der Beschaffenheit des theatralischen Kostüms schließen, dessen Betrachtung wir uns demnächst zuwenden. Denn man darf behaupten, daß dieses Kostüm eine wirklich künstlerische Spielweise einfach unmöglich machte. Soll der Schauspieler seine künstlerische Aufgabe wirklich lösen, so muß er unbedingt auf der Bühne sich frei und leicht bewegen und vor allem über seine Gesichtsmuskeln nach Maßgabe der darzustellenden Leidenschaften voll verfügen können. Der griechische Schauspieler trat in einer Ausrüstung auf, wie sie für seine Kunst gar nicht ungeeigneter sein konnte. Und zwar war dies besonders in der Tragödie der Fall.

Bei der großen Spannweite des der griechischen Bühne gegenüberliegenden Zuschauerraumes mußten die auf der Bühe befindlichen Schauspieler den Zuschauern, namentlich den ferner sitzenden, sehr klein erscheinen. Dieser unvermeidliche Übelstand ließ in dem Lustspiele sich allenfalls ertragen, nicht aber in der Tragödie, da die in dieser auftretenden Personen schon in Rücksicht auf ihren heroischen Charakter nicht den Eindruck zwerghafter Gestalten machen durften. Man bemühte sich also, der äußeren Erscheinung der tragischen Schauspieler durch künstliche Mittel größere Stattlichkeit zu verleihen.

Zu diesem Behufe trugen die tragischen Schauspieler Schuhe mit hohen viereckigen Holzuntersätzen, den sogenannten Kothurn (*κόθορνος, ἐμβάτης, ὀκρίβας*). Ferner banden sie sich vor Brust und Leib je ein Polster (*προστερνίδιον, προγαστρίδιον*). Allerdings erreichten sie damit, daß ihre Gestalt höher und stärker erschien, aber sie erreichten es auf Kosten der Beweglichkeit. Der Gang auf den etwa 0,25 Meter hohen Holzklötzen

mußte schwerfällig und schleppend sein, selbst unsicher und schwankend. Die Polster aber behinderten die Bewegungen des ganzen Leibes.

Ebenso unpraktisch für schauspielerische Zwecke und nebenbei unschön war die eigentliche Kleidung. Sie bestand erstlich aus einem tricotartigen Wamse (σωμάτιον), das über die Polster gezogen wurde und zu deren Festhaltung beitrug; sodann aus einem langen, bis zu den Knöcheln reichenden Obergewande (χιτών) mit langen, engen Ärmeln. Dazu kam noch ein Überwurf, sei es ein länglich viereckiges Zeugstück (ἱμάτιον), das man um den Oberkörper schlug, sei es ein rund geschnittener, mantillenartiger Behang (χλαμύς), der unterhalb der linken Schulter nach der rechten emporgezogen und auf dieser mittelst einer Spange festgehalten wurde.

Um das Obergewand wurde unterhalb der Brust ein Gürtel geschnallt, so daß der untere Teil des Kleides in langen Falten herabfiel.

Das Obergewand war gewöhnlich hellfarbig und am unteren Rande mit horizontalen oder vertikalen Streifen verziert. Für bestimmte Rollen waren indessen dunkelfarbige Chitone in Gebrauch, so namentlich wenn Flüchtlinge, Trauernde oder sonst Unglückliche dargestellt werden sollten. In solchem Falle scheute man auch davor nicht zurück, einen Schauspieler in schmutzigem oder zerlumptem Gewande auftreten zu lassen.

Auch der Überwurf konnte verschiedene Farben haben, zuweilen war er mit Goldbesatz versehen oder sonstwie verziert. In Bezug auf dieses Kleidungsstück scheint ein gewisser Luxus beliebt gewesen zu sein.

Die im Obigen kurz angedeutete Kleidung war im wesentlichen die gleiche für alle Rollen. Es wurden also weder männliche und weibliche Rollen noch die einzelnen Charakterrollen durch das Kostüm von einander wesentlich unterschieden, es geschah dies vielmehr fast lediglich durch die Maske. Höchstens daß die Schauspieler in Frauenrollen einen noch längeren Chiton, als sonst, vielleicht sogar ein Schleppgewand trugen und daß ihr Überwurf in solchem Falle eine besondere Gestalt und Farbe hatte.

Unerläßlich war für jede Rolle — auch für die komischen — die Maske. Die Schauspielermasken aber hat man sich nicht als Gesichtsmasken, wie sie bei uns üblich sind, sondern als Vollmasken vorzustellen, denn sie bedeckten den ganzen Kopf und waren zugleich auch mit Perücke verbunden. Man kann sie also mit den Tierkopfmasken vergleichen, welche unsere Schauspieler bei gewissen Rollen (z. B. im Zwischenspiele des Sommernachtstraumes) aufstülpen. Die Masken bestanden aus steifem Zeuge; die auf ihnen angebrachte Gesichtsmalerei war in der Tragödie ernst und würdig, auch nicht ohne Kunst ausgeführt, nur aber freilich durchaus auf Fernwirkung berechnet. Die Mundöffnung war weit und ihr Rand wulstartig vorgekehrt, so daß er gleichsam den Ansatz eines Schallrohres bildete.

Die Masken waren je nach den darzustellenden Rollengattungen in Bemalung und Behaarung verschieden. So gab es namentlich typische Masken für Greise, für Männer in der Vollkraft, für Jünglinge, für Matronen, für Mädchen, für Krieger ꝛc. Der gesamte Maskenbestand eines Theaters mußte also, wenn dem Bedürfnisse genügt werden sollte, ein recht ansehnlicher sein. Gelegentlich kamen auch noch besondere Masken in Gebrauch, z. B. wenn ein Blinder dargestellt werden sollte, denn dann waren die sonst blauen Augenränder schwarz gemalt. Auch phantastische Masken wurden mitunter gebraucht, so z. B. die des gehörnten Aktaion.

Kopfbedeckungen waren auf der Bühne nicht üblich; nur in einzelnen Rollen trug der Schauspieler einen, wahrscheinlich niedrigen und breitkrämpigen Hut, so z. B. wenn er einen Reisenden darstellte. Perser traten wohl in der Tiara auf.

In Königsrollen trugen die Schauspieler Scepter und Diadem. Götter traten mit ihren Attributen, Greise mit Stäben, Krieger mit Waffen auf; Seher (Teiresias, Kalchas) waren an einem langen netzartigen Überwurfe kenntlich, und so gab es noch mancherlei andere Rollenabzeichen. Dieselben konnten um so weniger entbehrt werden, als die Kleidung, wie schon bemerkt, eine sehr gleichförmige war.

Der Gesamteindruck eines tragischen Schauspielers in seinem wunderlichen Kostüme, mit seiner Maske und mit seinen Holzblöcken unter den Füßen muß nach unseren Begriffen ein höchst grotesker gewesen sein. Wollten unsere Schauspieler bei der Aufführung eines antiken Dramas sich dieser Ausstattung bedienen, so würden wir keinen Augenblick ernst bleiben können. Schon das stelzenartige Einherschreiten auf den Kothurnen würde unfehlbar unsere Lachmuskeln in Bewegung setzen. Es muß uns daher schon um deswillen unbegreiflich scheinen, wie die Griechen eine derartige bizarre Vermummung, die noch dazu weder irgendwie geschichtlich berechtigt war noch auch mit der Tracht des Alltagslebens übereinstimmte, zu ertragen vermochten, ohne sich alle Freude an Tragödienaufführungen gründlich zu zerstören. Unser Erstaunen muß noch mehr steigen, wenn wir bedenken, daß diese Ausstattung den Schauspieler zu Steifheit und Unnatürlichkeit geradezu zwang. Denn ein Mann, dem Holzklötze an die Beine und Polster auf den Leib gebunden sind und dem ein langes, noch dazu unterhalb der Brust festgegürtetes Kleid bis zu den Knöcheln hinabreicht, ein so behinderter und umschnürter Mann ist zu rascher Bewegung, wie sie — so glauben wir — von dem Leidenschaften darstellenden Schauspieler durchaus erfordert wird, einfach unfähig. Dazu kommt noch, daß die Maske jedes Mienenspiel schlechterdings ausschloß. Der griechische Tragöde konnte also seine Deklamation höchstens mit Armbewegungen begleiten, und auch dies mußte

ihm durch den Druck der Polster und durch den Überwurf einigermaßen erschwert werden.

Unmöglich kann man dies seltsame Kostüm damit erklären wollen, daß es in allen seinen Bestandteilen auf die Fernwirkung berechnet gewesen sei und daß man dieser Rücksicht alle andern Rücksichten geopfert habe. Nur den Gebrauch des Kothurns und der Polster kann man so deuten, nicht aber den der langen Gewänder und der Masken. Man muß vielmehr den maßgebenden Grund darin suchen, daß die Griechen den tragischen Schauspieler geflissentlich zum Verzicht auf Mienenspiel und rasche Leibesbewegung nötigen, absichtlich ihn möglichst auf bloße Deklamation beschränken wollten. Um aber dies verstehen zu können, muß man sich dessen erinnern, daß die Aufführung der Tragödie, wenigstens ursprünglich, als ernste gottesdienstliche Handlung aufgefaßt wurde, daß folglich die Schauspieler auf der Bühne eine Art von priesterlicher Verrichtung übten. Darum ziemte ihnen auch eine Art priesterlicher Tracht, Ruhe der Körperhaltung, Verzicht auf Lebendigkeit der Gebärden des Leibes und des Antlitzes. So wenig wir es angemessen finden würden, wenn die an einem Gottesdienste thätigen Personen — etwa der Mesner und die Meßknaben (vom Priester werde ganz abgesehen) — in gewöhnlicher Kleidung, namentlich in kurzen Röcken, erscheinen und lebhaft gestikulieren wollten, so wenig passend erachtete der Grieche das Gleiche in Bezug auf die tragischen Schauspieler. Es war eben in dieser Hinsicht die Anschauung der Griechen eine ganz andere, als die unsere. Ähnliches werden wir bei der Besprechung der Mysterien des Mittelalters zu bemerken Anlaß haben.

Das Kostüm der tragischen Choreuten war im wesentlichen dasselbe, wie das der Schauspieler. Nur fehlte selbstverständlich der Kothurn, der ja den Tanz unmöglich gemacht hätte, und die Obergewänder waren kürzer, um den Tanzenden nicht hinderlich zu sein. —

Die Schauspielerkleidung im Satyrdrama giebt, weil sie in der Hauptsache mit derjenigen in der Tragödie übereinstimmte, zu wichtigeren Bemerkungen keine Veranlassung. Es genüge zu sagen, daß in diesem Drama der Kothurn fehlte und daß die sehr beliebte Gestalt des Silens eine zottige, das Tierfell nachahmende Gewandung trug.

Hinsichtlich der Komödie ist zwischen dem älteren (aristophanischen) und dem jüngeren (menandrischen) Lustspiele zu unterscheiden. Das erstere trägt bekanntlich ein satirisches und oft zugleich ein politisches Gepräge, ist eine Posse im großen Stile, welche Schäden des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens schonungslos bloßlegt und erbarmungslos geißelt. Das letztere hat bürgerlichen Charakter an sich, und sein Schwerpunkt ruht in der kunstvoll verschlungenen Intrigue; die sittliche Tendenz tritt

in ihm ganz zurück, ja, unbedenklich opfert es jede sittliche Rücksicht der Möglichkeit komischer Wirkung.

Das Kostüm der älteren Komödie war, verglichen mit dem tragischen, ein leichtes und lustiges. Schon daß der komische Schauspieler nicht den Kothurn, sondern gewöhnliche, niedrige Schuhe (ἐμβάδες) trug, machte ihn beweglich. Polstern freilich mußte auch er sich, und zwar mitunter nicht bloß auf Brust und Bauch, sondern auch, der komischen Wirkung wegen, auf dem Gesäß. Mit Kleidern aber war er nicht sehr geplagt. Ein Tricotwams, über die Polster gezogen, machte zuweilen die ganze Toilette aus. Dann mögen die Schauspieler Ähnlichkeit mit unseren Clowns gehabt haben, wenn diese in Tricots auftreten, also den Eindruck der Nacktheit gemacht haben. Meist aber wurde über das Tricotwams ein kurzes ärmelloses Obergewand, manchmal über dieses noch ein Überwurf gezogen, der letztere konnte übrigens auch ohne Obergewand, also unmittelbar auf dem Tricotwams getragen werden. Das Obergewand war entweder eine Art langer Weste oder eine Art einseitigen ärmellosen Hemdes, das die linke Schulter unbedeckt ließ, während es oberhalb der rechten irgendwie befestigt war. Es scheint übrigens auch ein anderer Anzug, bestehend aus wattierter Jacke und ebensolchen kurzen Beinkleidern, neben dem eben geschilderten üblich gewesen zu sein. Überdies kamen gelegentlich auch einerseits Kleidungsstücke des gewöhnlichen Lebens, wie Mäntel und Mützen, anderseits Phantasiekostüme zur Verwendung. So trugen z. B. Schauspieler und Choreuten, welche Vögel darstellen sollten, ein Wams mit Federbesatz und eingebundenen Flügeln sowie einen Federkamm auf dem Kopf. In den „Wolken“ trugen die Choreuten blousenartig gebauschte farbige Überwürfe, in den „Wespen“ war ihre Taille stark eingeschnürt und ein Stachel am Gesäße angebracht. Und noch andere derartige Ausstaffierungen kamen vor, wenn die Beschaffenheit des betreffenden Stückes es erforderte.

Der Maskenbestand der älteren Komödie war vermutlich noch größer, als derjenige der Tragödie, da außer den eigentlichen Charaktermasken für zahlreiche Rollen besondere Masken, oft sehr grotesker Art, nötig waren. Sollten bestimmte Persönlichkeiten, etwa der Gerber Kleon oder der weise Sokrates, auf die Bühne gebracht werden, so trugen die betreffenden Schauspieler Porträtmasken, welche sofortiges Erkennen der Verspotteten ermöglichten.

Das eigentliche Kennzeichen des Kostüms der älteren Komödie aber war, daß sämtliche Schauspieler einen großen hängenden oder aufgebundenen Phallos, aus rotem Leder gefertigt, trugen. Unser sittliches Gefühl muß über diese bizarre Sitte sich empören, und es muß uns dieselbe als ein Beweis äußerster Schamlosigkeit erscheinen, zumal wenn wir bedenken, daß

auch Frauen das Theater besuchten. Nichtsdestoweniger dürfte eine mildere Beurteilung des seltsamen Brauches angezeigt sein. Es ist zunächst zu berücksichtigen, daß der Phallos ein religiöses Symbol zur Andeutung der zeugenden Kraft des Dionysos war. Religiöse Symbole aber haben, selbst wenn sie an sich obscöner Art sind, für die Angehörigen der betreffenden Religionsgenossenschaft nichts sittlich Verletzendes. Weiter ist zu erwägen, daß, gerade weil alle Schauspieler der Komödie, auch die in Frauenrollen auftretenden — wenigstens ist das höchst wahrscheinlich —, den Phallos trugen, dieser den Zuschauern mehr als ein komisches Anhängsel des Kostüms, denn als ein entblößter Körperteil erscheinen mußte. Endlich darf man nicht außer acht lassen, daß die Griechen überhaupt die Nacktheit des Leibes unbefangener betrachteten, als wir es thun; auch ihre bildende Kunst huldigte ja der vollen Natürlichkeit, und sie darf doch gewiß um deswillen nicht unsittlich genannt werden. Anderseits freilich kann nicht geleugnet werden, daß die griechische Komödie sich leider allzu sorglos in Bezug auf Anstand und Sittlichkeit gezeigt hat.

Die Choreuten der älteren Komödie trugen Tricotwams, kurzes Obergewand und Überwurf, der letztere aber mußte beim Tanze abgelegt werden.

Das Kostüm der neueren Komödie war, entsprechend dem bürgerlichen und realistischen Charakter dieses Lustspieles, ungefähr dasjenige des gewöhnlichen Lebens. Es bestand aus Ärmelwams, einem kurzen (nur bei älteren Männern etwas längerem) Obergewande bald mit bald ohne Ärmel und einem Überwurfe, der mannigfache Formen haben konnte. Die Masken blieben auch hier durchaus im Gebrauch. Auf einzelnes einzugehen, ist hier zwecklos. Es genüge die Bemerkung, daß in der neueren Komödie, wieder ihrem realistischen Wesen entsprechend, auf die Unterscheidung der weiblichen und der männlichen Tracht mehr Aufmerksamkeit verwandt wurde, als dies früher geschehen war. In Frauenrollen trugen die Schauspieler längere Gewänder, und die ganze Art der Kleidung war eine umständlichere und reicher ausgestattete, als die in Männerrollen.

Der Chor fehlte im neueren Lustspiele.

Wenn nun im folgenden versucht werden soll, über die Berufsthätigkeit und die (um so zu sagen) amtliche und gesellschaftliche Stellung der griechischen Schauspieler und Choreuten zu handeln, so muß die Klage vorausgeschickt werden, daß die Dürftigkeit der quellenmäßigen Überlieferung uns vielfach sichere Erkenntnis nicht gestattet, daß wir also durch Wahrscheinlichkeitsschlüsse und Vermutungen das ergänzen müssen, was mit Gewißheit nicht nachgewiesen werden kann.

Es drängt sich zunächst die Frage auf, ob die Schauspieler und Choreuten als berufsmäßige Künstler zu betrachten sind. Die Frage ist

in der Hauptsache unbedingt zu bejahen, denn jedenfalls waren diese Männer keine Dilettanten, sondern regelrecht für ihren Beruf vorgebildet. Aber dennoch war die Lage der griechischen Bühnenkünstler eine wesentlich andere, als diejenige ihrer Berufsgenossen in der Jetztzeit.

Die Spielzeit jedes einzelnen griechischen Theaters umfaßte, auch wenn mehrere Aufführungstermine bestanden, nur wenige Tage im Jahre. Erheblich längere Zeit mußte nun freilich das Einstudieren der für einen Aufführungstermin bestimmten Dramen erfordern. Es fehlt uns leider jede nähere Kunde über die Art und Weise, wie das Einstudieren vorgenommen wurde. Nur soviel ist sicher, daß es unter der Leitung sachkundiger Fachmänner und der Dichter selbst mit großer Sorgfalt vollzogen wurde. War doch schon die Einübung der recht verwickelten Chortänze ein schwieriges Werk, und nicht weniger Arbeit mag das Einlernen der Rollen gekostet haben. Das ist um so mehr zu vermuten, als aller Wahrscheinlichkeit nach an das Gedächtnis der Schauspieler weit stärkere Anforderungen gestellt wurden, als heutigen Tages. Ausgeschriebene Rollen werden schwerlich in Gebrauch gewesen sein, sondern es ist anzunehmen, daß der Schauspieler seine Rolle lediglich durch das Ohr lernen mußte, indem sie ihm von dem Vortragsmeister so oft, wie nötig, vorgelesen und überhört wurde. Und doch mußte das Auswendiglernen in thunlichst vollkommener Weise erfolgen, denn auf der Bühne war der Schauspieler gänzlich auf die Treue seines Gedächtnisses angewiesen: kein Souffleur unterstützte ihn, höchstens wurde er durch einen Regiebeamten auf das Stichwort aufmerksam gemacht. Uns muß dieses unbedingte Vertrauen auf das Gedächtnis als ein gefährliches Wagnis erscheinen. Es scheinen sich aber doch keine Übelstände daraus ergeben zu haben. Die Griechen übten eben notgedrungen, weil ihnen das Hilfsmittel des Buchdruckes fehlte, das Gedächtnis mehr, als wir Menschen der Neuzeit, und waren daher auch zu größeren Leistungen im Auswendiglernen befähigt. Besonders mühselig mußte die Vorbereitungsarbeit des Schauspielers dann sein, wenn er, wie wahrscheinlich oft geschah, während eines Aufführungstermines in mehreren Dramen nacheinander auftreten sollte und folglich mehrere umfänglichere Rollen sich einzulernen hatte. Auch die Aufgabe des Choreuten war eine schwierige, denn er fungierte ja nicht bloß als Tänzer, sondern auch als Sänger, und das Einstudieren der chorischen Gesangspartieen war wahrlich keine Kleinigkeit, da die Rhythmen und Melodieen vielverschlungen waren.

Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man die Vorbereitungszeit für einen Aufführungstermin auf mindestens 6 bis 8 Wochen veranschlagt.

Immerhin aber war ein Schauspieler oder Choreut, wofern er bei nur **einem** Theater thätig war, den größten Teil des Jahres unbeschäftigt.

Womit er nun seine Mußezeit ausfüllte, ist ungewiß. Die Schauspieler verwerteten ihre Kunst gewiß gern und häufig an mehreren Bühnen. So mögen namentlich die athenischen Mimen auch auf den ländlichen Theatern gespielt haben. Aber eine für das ganze Jahr ausreichende Beschäftigung kann dabei doch nicht erreicht worden sein. Denn ein fortwährendes Umherwandern verbot sich schon aus äußeren Gründen, so namentlich durch den Umstand, daß in den heißeren Sommermonaten Aufführungen nirgends stattfanden. Zu weit ausgedehnten Kunstreisen werden überdies nur besonders begabte und beliebte Schauspieler Veranlassung gefunden haben. Und so wird man nicht umhin können, anzunehmen, daß die Schauspieler neben ihrer Kunst noch irgend welcher bürgerlichen Beschäftigung nachgingen, falls sie, was doch nur selten geschehen sein wird, nicht vermögend genug waren, um auf täglichen Broterwerb verzichten zu können. Noch wahrscheinlicher ist das in Bezug auf die Choreuten, denn diese waren wohl immer nur an einem Theater beschäftigt. Es mögen demnach die Schauspieler und namentlich die Choreuten in einer ähnlichen Lage sich befunden haben, wie bei uns zahlreiche Musiker, die etwa immer nur für die Dauer einer Badesaison zu einer Kapelle sich vereinigen, im übrigen aber anderweitigem Erwerbe obliegen.

Wie schon aus dem, was über die Arbeit des Einstudierens gesagt wurde, hervorgeht, war die Berufsthätigkeit der Schauspieler und Choreuten recht mühselig und anstrengend. Schon in physischer Hinsicht wegen des notwendigen lauten Sprechens oder Singens, des ermüdenden Stehens und Tanzens, endlich auch wegen des, wenigstens in der Tragödie, herzlich unbequemen Kostüms. Nur kräftige Menschen waren solchen Strapazen gewachsen. Beschwerlicher noch war die geistige Arbeit: das viele Auswendiglernen, die Notwendigkeit der Aneignung guter Aussprache, das Sichhineindenken in die von den Dichtern geschaffenen Charaktere und Situationen. So mag der schauspielerische Beruf wenig Verlockendes an sich gehabt haben, besonders da er, wie wir noch sehen werden, unter gewöhnlichen Verhältnissen keineswegs Reichtum und Ehre in Aussicht stellte. Es scheint denn auch der Zudrang zur Bühne kein sehr großer gewesen zu sein. Während bei uns wohl die meisten geistig geweckten Knaben sich vorübergehend einmal mit dem Gedanken tragen, künftig Schauspieler zu werden, hören wir von solcher Jugendschwärmerei für das Theater bei den Griechen nichts. Man muß sich daher wundern, daß doch im allgemeinen ausreichende Bühnenkräfte immer vorhanden gewesen zu sein scheinen. Jedenfalls aber begreift man, daß die Beschränkung der Schauspielerzahl auf drei für jedes Drama eine praktische Notwendigkeit war. Solche Schauspielermassen, wie sie unsere modernen Dramen erfordern, standen der griechischen Bühne eben nicht zur Verfügung, zumal da an jedem Aufführungstermine eine ganze Reihe von

Dramen zur Darstellung gelangten und also ohnehin mehr Kräfte erfordert wurden, als, für gewöhnlich wenigstens, an einem unserer Spielabende beschäftigt werden.

Wie groß die Zahl der zur Durchführung eines Aufführungstermines nötigen Schauspieler war, entzieht sich leider jeder sicheren Berechnung, da die Zahl der zur Aufführung gebrachten Stücke je nach den verschiedenen Zeiten und Verhältnissen schwankte. Im allgemeinen wird man für die klassische Zeit Athens annehmen dürfen, daß an den Dionysien fünfzehn Dramen aufgeführt worden seien, nämlich wenigstens ein Satyrspiel, neun Tragödien und fünf Komödien. Für jede Tragödie und ebenso für das Satyrdrama waren (in der klassischen Zeit) je drei Schauspieler und 15 Choreuten, für jede Komödie ebenfalls drei Schauspieler, aber 24 Choreuten erforderlich. Angenommen nun, daß — wie es bei uns jedenfalls, wenigstens annähernd, geschehen würde — in jedem Drama andere Schauspieler und Choreuten aufgetreten seien, so würde sich also für die Tragödien ein Gesamtbedarf von dreißig Schauspielern und 150 Choreuten, für die Komödien ein solcher von 15 Schauspielern und 120 Choreuten, im ganzen aber eine Zahl von 45 Schauspielern und 270 Choreuten ergeben. In Wirklichkeit war nun freilich die Gesamtzahl weit niedriger, da einerseits aller Wahrscheinlichkeit nach je drei Tragödien (eine Trilogie) zum Teil von denselben Schauspielern durchgespielt wurden, anderseits der komische Chor vielleicht in allen Komödien derselbe blieb oder doch nur einmal wechselte. Wie es aber auch im einzelnen sich verhalten haben mag, es war jedenfalls eine ansehnliche Truppe, welche für jeden Aufführungstermin zusammengebracht werden mußte. Schon aus diesem Grunde begreift man, daß nie in einer Stadt gleichzeitig in mehreren Theatern gespielt worden ist. Zu berücksichtigen ist dabei noch, daß gewiß stets auch überzählige Schauspieler und Choreuten angenommen werden mußten, um in etwaigen Notfällen sofort aushelfen zu können, und daß zu dem ganzen großen Spielpersonale noch Musikanten und Statisten hinzutraten, daß endlich auch für die Einrichtung der Bühne Arbeiter, für die Leitung des Spiels Regiebeamte nötig waren. So erheischte jeder Aufführungstermin ein gewaltiges Aufgebot künstlerischer und technischer Kräfte. Vermutlich gab es Unternehmer, welche sich gewerbsmäßig mit der Zusammenbringung des für jede Spielzeit erforderlichen Personals beschäftigten. Für den Chor mögen das die Chorführer gethan, im übrigen ältere Schauspieler die Sache besorgt haben. Vermutlich fand sich auch zu jeder Spielzeit eines bestimmten Theaters längere Jahre hindurch immer ungefähr dieselbe Truppe wieder zusammen, so daß jedes Theater eine Art von ständigem Personale besaß. In späterer Zeit schlossen sich die Schauspieler eines bestimmten Bezirkes (einer Stadt, eines Gaues rc.) gemeinsam mit anderen an den

dionysischen Festen beteiligten Künstlern (Musiker, Tänzer, Athleten ꝛc.) zu gut organisierten Vereinen zusammen, ähnlich wie dies auch in unserer Zeit der Fall ist, und ermöglichten sich dadurch erfolgreich die Förderung ihrer Berufsinteressen, namentlich auch den einzelnen Mitgliedern die Vermittelung von Engagements.

Aus welchen bürgerlichen Kreisen die Schauspieler zumeist hervorgegangen sind, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Söhne reicher Familien werden die wenig aussichtsreiche Bühnenlaufbahn wohl nur selten eingeschlagen haben. Anderseits dürften Angehörige der unteren Stände in der Regel durch den Mangel an genügender Bildung vom Schauspielerberufe fern gehalten worden sein. Denn eine gewisse litterarische Bildung, namentlich Sprachgewandtheit und Vertrautheit mit der homerischen Dichtung, mußte der Schauspieler notwendig besitzen. Der Choreut konnte sie leichter entbehren, und es mag in der That für den Eintritt in einen Chor der Besitz guter Stimmbänder und gesunder Beine die wesentlichste Vorbedingung gewesen sein. Allzu wählerisch durfte man bei der Annahme von Choreuten jedenfalls nicht verfahren, sonst wäre man vermutlich leicht in die Verlegenheit geraten, die erforderlichen Kräfte nicht zusammen zu bekommen. Mitunter wird man sich, namentlich bei ländlichen Theatern, mit Freiwilligen haben behelfen müssen, denen man, so gut es eben anging, die Anfangsgründe chorischer Rhythmik beibrachte. Was die Schauspieler anbetrifft, so möchte man, zumal in Berücksichtigung der religiösen Eigenschaft des griechischen Theaters, zu glauben geneigt sein, daß sie sich vorwiegend aus den Kreisen der Kultusbediensteten rekrutierten. Die Söhne der zahlreichen Tempelbeamten konnten am ehesten die Neigung zur Bühne in sich fühlen und ihr praktische Folge geben; sie waren auch am ehesten in der Lage, sich schon in der Kindheit jene umfassende Kenntnis der Götter- und Heldenmythe anzueignen, ohne deren Besitz wenigstens der tragische Schauspieler zur Ausübung seiner Kunst schwerlich befähigt war. Sollte diese Vermutung das Richtige treffen, so darf man vielleicht weiter vermuten, daß diese also gleichsam halbgeistlichen Schauspieler in ihrer theaterfreien Zeit vielfach als Recitatoren epischer Dichtungen, als Dithyrambensänger und in anderen dergleichen halb litterarischen, halb künstlerischen Berufen thätig waren.

Über die Vorbildung der Schauspieler wissen wir nichts. Wahrscheinlich beschäftigten sich die Vortrags- und Tanzmeister, welche aus dem Einstudieren von Dramen ein Gewerbe machten, auch mit der Ausbildung junger Leute für die Bühne, hielten also eine Art von Theaterschulen. Wenn aber irgend ein geordneter Unterricht für künftige Schauspieler bestand, so wurde in demselben gewiß die Beschäftigung mit den homerischen Gedichten eifrig gepflegt.

Über die Berufsthätigkeit der Schauspieler wurde schon oben (S. 116) gesprochen. Hier werde noch ergänzend bemerkt, daß eine Rollenverteilung nach unserer Weise durchaus unbekannt war, daß also der Schauspieler ein ihm eigentümliches Rollenfach (jugendlicher Liebhaber, Held, Alter ꝛc.) nicht besaß. Nur zwischen tragischen und komischen Rollen überhaupt scheint man eine strenge Scheidung durchgeführt zu haben, so daß wohl kein Schauspieler in beiden Dramengattungen gewirkt haben dürfte. Das ist schließlich in der Natur der Sache begründet und kann also nicht befremden; auch an unseren größeren Theatern werden, wenigstens was Hauptrollen anbelangt, die Schauspieler entweder nur für ernste oder nur für komische Rollen verwendet. Künstler für alles findet man nur auf kleinen Bühnen.

Innerhalb der Tragödie oder der Komödie aber wurden dem griechischen Schauspieler je nach dem Grade seiner Leistungsfähigkeit Rollen ersten, zweiten oder dritten Ranges, d. h. Rollen von größerem oder geringerem Umfange zugeteilt, ohne daß, wie schon gesagt, auf den Charakter der Rolle Rücksicht genommen wurde. Es gab also Schauspieler gleichsam erster, zweiter und dritter Klasse, sogenannte Protagonisten, Deuteragonisten, Tritagonisten. Emporsteigen aus einer niederen Klasse in die nächst höhere war gewiß möglich. Beginnen aber mußte ein jeder vermutlich als Tritagonist, und auch um als solcher auftreten zu können, mußte, so scheint es wenigstens, der Bewerber zuvor eine Prüfung ablegen und bestehen. Möglich, daß, wer als Schauspieler zugelassen werden wollte, zuvor als Choreut gedient haben mußte, oder daß doch Bewerber aus dem Chor vor anderen bevorzugt wurden. Sachgemäß wenigstens wäre ein solches Verfahren gewesen. Möglich auch, daß das Statistentum eine Vorbereitungsstufe bildete.

Innerhalb der einzelnen aus je drei Mitgliedern bestehenden Schauspielergruppe, welche ein Drama oder eine Trilogie zur Aufführung brachte, nahm immer der Protagonist eine bevorzugte Stellung ein. Bei den Aufführungen ließen Deuteragonist und Tritagonist ihn geflissentlich zu besonderer Geltung kommen.

Die Schauspieler erhielten für jeden Aufführungstermin, an welchem sie beteiligt waren, ein bestimmtes Honorar und zwar (in den griechischen Freistädten) aus der Staatskasse. Über die Höhe dieser Honorare fehlen uns leider alle genaueren Angaben. Es scheint aber, daß die betreffenden Beträge verhältnismäßig recht niedrig waren. Denn in einer, freilich erst der spätern Zeit, nämlich dem 2. oder 3. Jahrh. v. Chr., angehörigen Inschrift von Kerkyra (Korfu) wird berichtet, daß eine aus drei Musikern und 18 Schauspielern (3 Tragödien- und 3 Komödiengruppen), also aus 21 Mann, bestehende Gesellschaft für einen Aufführungstermin außer freier Verpflegung ein Gesamthonorar von 50 Minen (= 5000 Drachmen, die

Drachme = 79 $\mathcal{S}$, also 5000 Drachmen = 3950 ℳ) erhielt. Bei gleicher Teilung würden folglich auf jeden Mann 188,10 ℳ entfallen. Vermutlich haben nun freilich die Schauspieler etwas mehr erhalten, als die Musiker; immerhin aber dürfte das Honorar auch des bestbezahlten von ihnen die bescheidene Summe von 240 ℳ nicht überstiegen haben. Freilich gehörte das Theater zu Kerkyra nur zu den kleineren, anderseits aber handelt es sich gewiß um eine fremde, nicht um eine einheimische Künstlergesellschaft, welche man wohl außergewöhnlich gut bezahlte. Schauspielern, die an Königshöfe, etwa an den von Macedonien, berufen wurden, gab man unter Umständen allerdings glänzende Honorare, aber das waren doch eben nur Ausnahmefälle. Unter gewöhnlichen Verhältnissen konnte es ein Schauspieler schwerlich zu Reichtum bringen, selbst dann nicht, wenn er so glücklich war, ab und zu einen Preis zu erringen. Von Jahresgehalten und Pensionen war keine Rede.

Auch besondes ehrenvoll war die Stellung eines Schauspielers nicht. Ein Makel freilich haftete seinem Stande nicht an, denn nur freie Bürger, nicht Sklaven wurden zur Bühne zugelassen, und da selbst die Dichter kein Bedenken trugen, gelegentlich in ihren eigenen Dramen Rollen zu übernehmen, so kann das berufsmäßige Betreten der Bühne nicht als etwas eines freien Mannes Unwürdiges betrachtet worden sein. Auch wurden gute Schauspieler oft genug bejubelt und gefeiert, auch mit Preisen und Ehrenkränzen ausgezeichnet. Anderseits aber kam es auch vor, daß Schauspieler, deren Leistungen besonders mißfallen hatten, auf Verlangen des Publikums im Theater selbst körperlich gezüchtigt wurden. Das aber zeugt doch gewiß von arger Geringschätzung. —

Die Lage des Schauspielerstandes war, wie man aus obiger Darstellung ersehen haben wird, im griechischen Altertume eine wesentlich andere, als in unserer Gegenwart. Es dürfte nützlich sein, die wichtigsten Verschiedenheiten noch ausdrücklich hervorzuheben.

Die griechischen Schauspieler sind zweifellos als Berufsschauspieler, nicht als Dilettanten zu bezeichnen, und der Künstlername kann ihnen nicht versagt werden. Aber sie haben auf diesen doch nicht den vollberechtigten Anspruch, wie die unsrigen. Der konventionelle Charakter des griechischen Bühnenspiels, der Gebrauch der Masken, das beengende Kostüm schlossen, und zwar am meisten gerade in der Tragödie, die volle Entfaltung der mimischen Kunst aus. Der Schauspieler mußte sich einer gewissen Schablone fügen, mußte auf die Geltendmachung seiner künstlerischen Individualität verzichten, und sah sich dadurch in seinen Leistungen zur Mittelmäßigkeit, zu einer Art von handwerksmäßiger Praxis verurteilt. War es ihm doch auch versagt, durch die Beschränkung auf ein bestimmtes Rollenfach in diesem

die Meisterschaft anzustreben und unter Umständen auch zu erreichen. Anderseits aber darf man nicht übersehen, daß eben dadurch auf dem griechischen Theater das Strebertum niedergehalten und das Trachten nach einseitiger Virtuosität unmöglich gemacht wurde. So blieb das griechische Schauspielerleben von manchen sittlichen und künstlerischen Auswüchsen befreit, welche das unsrige arg verunzieren. Die griechische Bühne hat auch nicht entfernt so bedeutende Künstler gesehen, wie die gefeierten Größen unserer Theater es sind, aber es haben sich höchst wahrscheinlich auf ihr auch nicht so viele Stümper umhergetummelt, wie auf unseren Bühnen. Das Durchschnittsmaß der schauspielerischen Leistungen dürfte in Griechenland ein höheres gewesen sein, als bei uns. Wir erleben es bei Theatern mittleren und niederen Ranges nur allzu oft, daß die Leistungen einiger Künstler oder wenigstens eines Künstlers recht gut oder doch ganz erträglich sind, daß aber im übrigen jämmerlich gespielt wird, daß folglich das Ensemble recht mangelhaft ist. Auf dem griechischen Theater dürfte diese Beobachtung nicht eben so oft gemacht worden sein. Das Nichtvorhandensein von Rollenfächern oder auch, was vielleicht bezeichnender ist, von Fachrollen begünstigte eine mehr gleichmäßige Durchbildung aller Schauspieler: keiner von ihnen leistete etwas Außergewöhnliches, aber alle leisteten ungefähr das, was man unter den einmal gegebenen Verhältnissen von ihnen erwarten durfte. Dazu kam noch etwas anderes. Das griechische Schauspielerpersonal war vermutlich nicht so bunt zusammengewürfelt, wie das unsere. Schon aus einem allgemeinen Grunde darf man das zuversichtlich behaupten. Auf unseren Bühnen treffen sich Männer der verschiedensten Bildungsstufen, z. B. solche, welche das Gymnasium durchgemacht, vielleicht sogar auch einige Semester hindurch die Universität besucht haben, und solche, die mit knapper Not das Ziel der Volksschule erreichten oder auch, was noch schlimmer ist, aus einer Unter- oder Mittelklasse des Gymnasiums davonliefen. Ehemalige Studenten, Handlungslehrlinge, Schreiber, selbst Handwerker und niedere Bedienstete, sogar Droschkenkutscher nicht ausgeschlossen, finden sich im Schatten der Coulissen (allerdings mehr noch des Opernhauses, als des Schauspielhauses) in Kollegialität zusammen. Das würde an sich auch kein Schade sein, wenn alle die wenig oder selbst sehr wenig schulmäßig Gebildeten, welche zur Bühne gehen, geniale Menschen wären. Denn das Genie ist höchster Leistungen in der Kunst fähig auch ohne die Grundlage der Schulbildung. Aber selbstverständlich sind eben die meisten, welche, mit nur kümmerlicher Bildung ausgestattet, die weltbedeutenden Bretter betreten, keine Genies, oft nicht einmal Talente. In solchem Falle beeinträchtigt dann natürlich die Mangelhaftigkeit der geistigen Durchbildung gar sehr das Maß der Leistung. Die Sache wird noch

dadurch verschlimmert, daß unsere angehenden Schauspieler hinsichtlich ihrer künstlerischen Ausbildung gar zu sehr nur auf sich selbst, beziehentlich auf die Nachahmung älterer, vielleicht recht untermäßiger Kollegen angewiesen sind, daß sie einer wirklich sachkundigen Anleitung entbehren. Theaterschulen sind ja freilich vorhanden, aber niemand ist zu ihrem Besuche verpflichtet, und überdies ist sehr fraglich, ob sie in ihrer gegenwärtigen Organisation wirklich etwas nützen können. Jedenfalls werden sie wenig besucht. Die meisten Schauspieler bilden sich lediglich durch die Praxis als Autodidakten aus. Wie viele an der ungeheueren Schwierigkeit eines solchen Bildungsganges kläglich scheitern und, falls sie überhaupt bei dem Theater sich behaupten können, elende Pfuscher bleiben ihr Lebenlang, sich selbst, mehr noch aber anderen zur Qual, — das steht in keiner Statistik verzeichnet, jeder aber, der auch nur von fernher moderne Theaterverhältnisse kennt, weiß sehr wohl, daß die Zahl solcher verunglückten Existenzen eine erschreckend große ist. Selbstverständlich leidet unter diesen unerfreulichen Zuständen unsere mimische Kunst. Sie leidet darunter so sehr, daß, wer nicht in der Lage ist, eine der wenigen guten Bühnen, die überhaupt nur vorhanden sind, kennen zu lernen, einen ganz falschen Maßstab zur Beurteilung schauspielerischen Könnens sich bildet. In Griechenland hat, wenn man irgend aus sicheren Prämissen Schlüsse ziehen darf, solche Wirrnis und Ungleichmäßigkeit nicht stattgefunden. Schon deshalb nicht, weil aus naheliegendem Grunde die Bildungsabstände zwischen den einzelnen Individuen und auch zwischen den einzelnen Volksklassen gar nicht so groß sein konnten, wie jetzt. Selbst wenn die griechische Bühne ebenso, wie die unsere, von Angehörigen der verschiedensten Berufe aufgesucht worden sein sollte, würde sich daraus nicht eine hinsichtlich der Bildungsstufen so buntscheckige Verschiedenheit der Bühnengenossen ergeben haben, wie sie bei uns besteht. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach war die Bühne für das griechische Denken gar keine sonderlich begehrte Wirkungsstätte. Dem griechischen Theater fehlte der Zauber der Romantik, welcher unserem Theater eigentümlich ist und demselben eine große Lockkraft auf jugendliche Gemüter verleiht. Der Griechenjüngling, dessen Sinn auf Abenteuer stand, der ging gewiß nicht zur Bühne, denn die muß damals für ihre Jünger eine ziemlich langweilige Stätte abgegeben haben. Nein, der Bühne wandten sich damals vorwiegend wohl nur solche Leute zu, welche Freude am Deklamieren hatten und eine zwar anregende, aber nicht aufregende Beschäftigung geistiger Art liebten, nebenbei eine bescheidene Berufsstellung im Schatten eines Tempels sich zu sichern wünschten. Ein moderner Schauspieler würde diese seine antiken Kollegen wahrscheinlich als entsetzliche „Philister" und „Banausier" bezeichnen, und zwar von seinem Standpunkte aus ganz mit

Recht. Aber das griechische Theater in seiner Eigenschaft als religiöse Veranstaltung, als eine Einrichtung des hochheiligen Dionysoskultus konnte Schauspieler modernen Schlages gar nicht brauchen, geniale oder doch genial sein wollende Künstler hätten für seine Bühne ungefähr ebenso schlecht gepaßt, wie sie jetzt für die Kirchenkanzel ungeeignet sein würden. Aber gerade die durchschnittliche Mittelmäßigkeit der griechischen Schauspieler muß ein leidlich befriedigendes Gesamtspiel ermöglicht und auch dazu beigetragen haben, daß die Leistungen der einzelnen Theater ungefähr einander gleichwertig waren, daß so jähe Abstände zwischen ihnen, wie sie heute an der Tagesordnung sind und als ganz selbstverständlich betrachtet werden, nicht stattfanden.

Wenn unseren Schauspielern das Glück einer festen Anstellung an einem ständigen Theater zu teil geworden ist, so müssen sie (abgesehen von den Ferien und von Ausnahmefällen) allwöchentlich an bestimmten Abenden auftreten. Sie sind also, wie Beamte oder Lehrer, zu einer ganz regelmäßigen Arbeitsleistung verpflichtet, deren Zwange sie als Ehrenmänner sich nicht nach freiem Belieben entziehen dürfen. Dafür erhalten sie eben auch, wie Beamte, eine feste Besoldung und erfreuen sich des Anrechtes auf ein Ruhegehalt für die Tage des Alters. Diese gut bürgerliche Ordnung ist überall da recht schön und angebracht, wo es sich nicht um künstlerische Thätigkeit handelt. Einen Künstler zu regelmäßigen, mehr oder weniger täglichen Leistungen zu verpflichten, ist ein Unding. Es ist auch noch niemandem in den Sinn gekommen, etwa Maler oder Bildhauer gegen Zahlung eines festen Gehaltes zu verpflichten, daß sie an bestimmten Tagen ein bestimmtes Quantum von Arbeit liefern. So etwas mutet man nur Anstreichern und Steinmetzen zu. Wenn nun doch dem mimischen Künstler ein derartiger Arbeitszwang auferlegt wird, so hat das für ihn die übelsten Folgen. Entweder er wird zum gedankenlosen Routinier, oder aber er strebt an jedem Spielabende nach wirklich künstlerischer Leistung und erschöpft durch diese überanstrengende Thätigkeit frühzeitig seine geistige Schaffenskraft, oft auch die Kraft seines Leibes. Dieser traurige Stand der Dinge wurzelt nun freilich darin, daß in der Neuzeit das Theater als eine Vergnügungsanstalt aufgefaßt wird, in welcher, wie in einem Cirkus, täglich Vorstellungen gegeben werden müssen. Von diesem Krebsschaden des gegenwärtigen Bühnenwesens werden wir noch oft zu reden haben.

Der griechische Schauspieler war glücklicher, als sein neuzeitlicher Berufsgenosse. Von ihm wurde keine tägliche Leistung gefordert. Freilich war um deswillen seine finanzielle Lage nicht entfernt so günstig, wie es die eines unserer Hofschauspieler oder Stadttheatermitgliedes ist. Aber es scheint doch dem griechischen Mimen nicht eben schwer gefallen zu sein, sich

auch außerhalb der Spielzeit einen angemessenen Verdienst, etwa als Recitator, zu verschaffen. Man vergesse auch nicht, daß die Zahl unserer Schauspieler, welche ein wirklich ausreichendes festes Amtseinkommen haben, keine sehr große ist, daß vielmehr noch immer recht viele Künstler sei es ihr ganzes Leben oder doch lange Jahre hindurch mit sehr prekären Stellungen sich begnügen müssen und nicht selten ohne eigenes Verschulden sich dem Nichts gegenüber befinden.

Gerade weil die griechischen Schauspieler aus ihrer Kunst nicht den vollen Lebenserwerb gewannen, haben sie in ihrer Mehrzahl vermutlich ein durchschnittlich leichteres und sorgenfreieres Dasein geführt, als unsere Künstler.

Auch eine von anderem Gesichtspunkte ausgehende Betrachtung leitet zu der gleichen Annahme hin.

Dramatische Aufführungen fanden in Griechenland nur zur Feier religiöser Feste und nur in staatlichen (oder städtischen) Theatern statt. Privatbühnen waren den Griechen gänzlich unbekannt. Nie ist, so viel wir wissen, im griechischen Altertume einem Privatmanne der Gedanke gekommen, auf seine Kosten ein Theater erbauen zu lassen, damit in demselben unter seiner Verwaltung, auf seine Rechnung und zu seinem Nutzen regelmäßige Vorstellungen ohne Veranlassung religiöser Feste gegeben werden sollten. Ein solches Unternehmen wäre den Griechen ebenso zugleich unsinnig und unziemlich erschienen, wie es uns erscheinen würde, wenn ein Privatmann auf seine Kosten eine Kirche bauen und darin durch gemietete Geistliche Gottesdienst abhalten und von den Besuchern desselben Eintrittsgeld erheben lassen wollte. Wohl gab es in Griechenland Männer, freilich doch nur in späterer Zeit, welche ein Theater etwa mit Bildsäulen ausschmückten, vielleicht sogar ein ganzes Theater prachtvoll erbauen ließen und es dann der betreffenden Stadt zum Geschenk machten. Aber Gegenstand der Privatspekulation ist das Theater nie gewesen, nie hat es da „Theaterdirektoren" gegeben, zu denen Schauspieler in ein privates Abhängigkeitsverhältnis hätten treten können. Weder ständige noch wandernde Privatbühnen waren vorhanden. Die Griechen kannten wohl den von Theater zu Theater reisenden Schauspieler, auch wandernde Schauspielergesellschaften, aber nie wandernde Bühnen, wenigstens nicht zur Aufführung *künstlerischer* Dramen. Wohl war Thespis ein Grieche, der Thespiskarren aber ist ein der Geschichte des griechischen *Kunst*theaters unbekannter Begriff. Wer nun weiß, welche Brutstätten wirtschaftlicher Not und oft wirklichen Elends so manche Privattheater, namentlich aber so manche Wanderbühnen waren oder noch sind, der wird den griechischen Schauspieler glücklich darob preisen, daß er zur Höllenqual eines solchen Daseins nicht verdammt

werden konnte. Vermutlich ist einem griechischen Mimen nie sein Honorar vorenthalten oder auch nur verspätet ausgezahlt worden, denn die Staats- oder Gemeindekasse, von welcher er es zu fordern hatte, war doch wohl immer leistungsfähig. Auch der ganze eines Kunstinstitutes unwürdige und alle Beteiligten demoralisierende Honorarschacher, der an unseren Privattheatern so üblich ist, konnte an den griechischen Staats- und Stadttheatern nicht geübt werden, mindestens nicht in so häßlicher Form. Im allgemeinen wird man sagen dürfen, daß der Schauspieler in Griechenland zwar höchst selten sich so glänzender Einnahmen erfreute, wie die vornehmeren Mitglieder unserer großen Hof- und Stadttheater, daß er andererseits aber auch den entsetzlichen Jammer nicht kannte, in welchem so häufig die Angehörigen einer fahrenden Truppe schmachten und verkommen.

Das Nichtvorhandensein wandernder Bühnen war übrigens, und das ist noch wichtiger, auch in sittlicher Hinsicht ein Segen für das griechische Schauspielertum. Es ist ja allbekannt, in welche arge sittliche Verlotterung und Verlumpung die fahrenden Truppen oft geraten. Es ist das nur die notwendige Folge ihrer so häufigen wirtschaftlichen Bedrängnis. Anderes kommt hinzu. So namentlich die große Jugendlichkeit, Unbildung und sittliche Unreife, die unter ihren Mitgliedern so häufig zu finden ist, und vor allem das leidige Schauspielerinnentum, welches, je niedriger ein Theater wirtschaftlich steht, um so widerliche Schattenseiten zeigt. Von diesem Übel wenigstens war das griechische Theater, das keine Frau zur Bühne zuließ, frei und verschont. Möglich freilich, daß in Schauspielerkreisen die Pest des griechischen Sittenlebens, die Päderastie, wütete. Indessen ist das nicht eben wahrscheinlich, weil die bei den einzelnen Aufführungsterminen sich zusammenfindenden Schauspieler- und Choreutengruppen schon nach wenigen Tagen wieder auseinander gingen.

Jedenfalls scheint die Sittlichkeit des Schauspielerstandes in Griechenland nicht so vielen und so berechtigten Anlaß zur Bemäkelung gegeben zu haben, wie es bei uns leider der Fall ist.

In einer wesentlichen Beziehung dagegen war die Stellung des griechischen Schauspielers eine sehr ungünstige. In Ausübung seines Berufes mußte er, so zu sagen, auf seine Persönlichkeit verzichten. Wenn er auf die Bühne trat, bedeckte eine Maske sein Antlitz, entstellte ihn als Tragöden ein unschönes, als Komöden ein groteskes Kostüm. In seinem Spiele hatte er den Rücksichten auf seine Kleidung und konventionellen Regeln sich zu fügen. So war er für das Publikum mehr nur ein deklamierender Automat, als ein schaffender Künstler, besaß nur in sehr beschränktem Grade die Möglichkeit, durch seine Individualität auf die Zuschauer einzuwirken. Infolge dessen knüpften sich zwischen dem Schauspieler und dem Publikum

wohl auch nur selten persönliche Beziehungen solcher Art an, wie sie bei uns so häufig sind. Beispiele dafür, daß die ganze Bevölkerung einer Stadt für einen bestimmten Schauspieler sich interessiert, für ihn sich begeistert habe, fehlen in der griechischen Bühnengeschichte allerdings nicht ganz, aber es scheint das doch nur eben vereinzelte Ausnahme gewesen zu sein. In der Regel wird die Person des Schauspielers den Zuschauern gleichgültig gewesen sein, nicht einmal auf die Kenntnis seines Namens scheint man sonderlichen Wert gelegt zu haben. Freilich fanden später auch zwischen Schauspielern Wettkämpfe statt, und der Sieger wurde durch Preise und Kränze geehrt. Aber was dabei als ausschlaggebend galt, war gewiß nicht die individuelle und geniale Gestaltung der Rolle — das wäre für griechische Verhältnisse zu kühn gewesen —, sondern wohl nur die deutliche Deklamation, die zierliche Aussprache, die korrekte Haltung, also das, was schließlich doch nur schulmäßige Leistung ist. Die Freude, wirklich künstlerische Triumphe zu feiern, wenigstens Triumphe solcher Art zu feiern, die er der Macht seiner Persönlichkeit verdankt hätte, diese hohe Freude war dem griechischen Mimen versagt. Wie hätte er ihrer teilhaftig werden sollen, er, dem jedes Mienenspiel durch die Maske gewehrt wurde?

Für die Entwickelung der mimischen Kunst war das ohne Frage verhängnisvoll. Aber für das Theater war es doch nicht unbedingt ein Übel. Je weniger Anteil der Zuschauer an der Persönlichkeit der Schauspieler nimmt, um so mehr ist er befähigt, seine volle Aufmerksamkeit dem Drama zuzuwenden. Der Grieche besuchte das Theater der Sache, nicht irgend welcher Personen wegen. Dieses sachliche Interesse aber ist doch recht eigentlich die Vorbedingung für die Gesundheit des Bühnenwesens. Die Bühne soll ja vor allem die Stätte sein, auf welcher die dramatischen Dichtungen die ihnen notwendige Ergänzung durch die mimische Darstellung empfangen. Der Erreichung eben dieses Zweckes dient die mimische Kunst, sie ist also nur das Mittel, nicht aber Selbstzweck. Das Theater entartet, wenn das Mittel als die Hauptsache, der Zweck als nur nebensächlich aufgefaßt wird. Das aber geschieht nur gar zu leicht dann, wenn dem Schauspieler die unbeschränkte Freiheit zur Geltendmachung seiner Individualität gegeben wird. Die griechischen Bühneneinrichtungen beugten dieser Gefahr vor, aber freilich in allzu schroffer Weise. In unserem Theater fehlt jegliche Schranke, und auch das ist nicht gut.

§ 5. **Die Verwaltung des Theaters.** Das griechische Theatergebäude war Eigentum des Staates (bezw. der Stadt), wurde aber vom Staate an einen Privatmann oder an ein Konsortium verpachtet. Der Pächter mußte sich zur Unterhaltung des Gebäudes und zur Zahlung einer

bestimmten jährlichen Pachtsumme verpflichten, dagegen fiel ihm der volle Betrag der Eintrittsgelder zu, deren Erhebung er selbst zu besorgen hatte. Welche Bedingungen außerdem der Pachtvertrag zu enthalten pflegte, wissen wir nicht. Vermuten läßt sich, daß der Pächter einerseits auch für die Aufbewahrung von Theaterrequisiten zu sorgen hatte, anderseits aber das Theatergebäude außerhalb der Spielzeit auch zum Zweck von Schaustellungen ꝛc. vermieten durfte.

Die Höhe des Pachtzinses wurde selbstverständlich bedingt durch die Höhe des Gesamtbetrages der Eintrittsgelder. Dieser letztere ist in der Regel gewiß ein verhältnismäßig erheblicher gewesen, denn der Theaterbesuch war ein sehr reger, und der Zuschauerraum auf eine zahlreiche Volksmenge von vornherein eingerichtet. Es konnte also auch der Pachtzins entsprechend hoch bemessen werden, und doch der Pächter auch noch stattlichen Gewinn erzielen. Berücksichtigt man nun, daß die Baukosten der unbedeckten und, wenigstens in der älteren Zeit, höchst einfach ausgestatteten Theater nicht eben beträchtlich gewesen sein können, und daß das Gleiche von den Unterhaltungskosten gilt, so wird man annehmen müssen, daß das in einem solchem Bau angelegte Kapital sich gar nicht schlecht verzinste, und zwar ohne daß von irgend welcher Ausbeutung des Publikums die Rede sein konnte, denn das Eintrittsgeld war nach unseren Begriffen lächerlich niedrig und noch dazu, wie es scheint, für alle Plätze das gleiche.

Eine bestimmte Angabe bezüglich der Höhe des Pachtzinses läßt sich nur über das Theater im Peiraieus machen. Von diesem wird einmal inschriftlich (Corp. inscr. att. II. 573) bezeugt, daß es an ein Konsortium für den Betrag von 3300 Drachmen, das sind, da die Drachme = 79 Pf., 2607 Mark, verpachtet war. Das ist gewiß nicht viel, aber das Theater war doch auch nur klein und lag in einem Vororte Athens, nicht in der Stadt selbst. Überdies ist der höhere Geldwert jener Zeit in Betracht zu ziehen. Nach dem heutigen Werte würde die Summe sich wohl auf 5000 Mark belaufen.

Die Höhe des Eintrittsgeldes wurde wohl vom Staate, nicht vom Pächter, bestimmt. Preisunterschiede zwischen den einzelnen Plätzen bestanden, wie es scheint, in keiner Weise. Bestimmten Persönlichkeiten — Priestern und Priesterinnen, hohen Beamten, Wohlthätern des Theaters ꝛc. — wurden von Staats wegen Freiplätze auf Ehrensesseln (meist in den untersten Sitzreihen, später aber auch in den oberen Rängen befindlich) gewährt, der Pächter aber für den dadurch entstehenden Ausfall in seinen Einnahmen entschädigt.

Im Dionysostheater zu Athen betrug das Eintrittsgeld 2 Obolen für die Person und für den Tag, das sind 26 Pfennige. Das war gewiß

billig, mögen immerhin 26 Pf. damals so viel wert gewesen sein, wie 50 Pf. heutigen Tages.

Das Dionysostheater faßte etwa 27 500 Zuschauer. Veranschlagen wir aber die Zuschauerzahl für einen einzelnen Spieltag auf nur 20 000, so ergiebt das doch, da jeder Zuschauer 2 Obolen = 26 Pf. zu zahlen hatte, den stattlichen Gesamtertrag von 5200 Mark Eintrittsgeldern. Die Zahl der jährlichen Spieltage aber belief sich auf mindestens fünf (drei an den Dionysien, zwei an den Lenäen), also würde die Gesamtsumme der Bruttoeinnahme des Pächters aus den Eintrittsgeldern jährlich etwa 26 000 Mark betragen haben. Man sieht, es handelt sich um verhältnismäßig ansehnliche Summen.

An den Kosten der Aufführung beteiligte der Staat sich insofern, als er die Honorare der Dichter und Schauspieler, ebenso die für die Chöre (später auch für die Schauspieler) ausgesetzten Preise, endlich das gleich noch zu erwähnende Ehrengeschenk an den siegreichen Choregen (s. unten) bezahlte; auch besoldete er wohl die zur Aufrechthaltung der Ordnung im Theater erforderlichen Polizeibeamten, die sogenannten „Stabträger (ῥαβδοῦχοι)“. Leider fehlen uns die Anhaltspunkte, um den Gesamtbetrag aller dieser Aufwendungen berechnen zu können. Vermutlich konnten die Ausgaben aus der Theaterpacht nicht nur bequem bestritten, sondern auch noch ein kleiner Gewinn erzielt werden. Immerhin brachte der Staat ein Opfer, wenn er durch diese Verwendung des Pachtgeldes einen großen Teil des aus dem Theater gewonnenen Ertrages dem Theater wieder zufließen ließ.

Weit erheblicher freilich war das vom athenischen Staate dem Theater dargebrachte Opfer, als Perikles die uns höchst befremdliche Sitte einführte, daß die Staatskasse jedem Bürger den Betrag des Eintrittsgeldes auszahlte, so daß also der Eintritt thatsächlich frei war.

Die meisten Kosten bei jeder Aufführung verursachten die Zusammenbringung, die Einübung und die Ausstattung des Chors. Diese Kosten und alle mit der Sache zusammenhängenden Geschäfte wurden von Privatpersonen übernommen, den sogenannten „Choregen“.

Der Choreg nahm die ganze Mühewaltung für die Einrichtung des Chors und die damit verbundenen Kosten auf sich. Er hatte also den Chor zunächst zusammen zu bringen, sodann ihn von einem Chorlehrer einüben und während der ganzen Übungs- und Spielzeit verpflegen zu lassen, ferner ihn mit Kostümen und Masken auszurüsten, endlich ihn zu besolden. Auch sonst wurde manches von der Freigebigkeit des Choregen erwartet, so die Bezahlung etwa nötiger Statisten, die Beschaffung von Bühnengegenständen und dgl. Jedenfalls aber erwarteten die Choreuten, daß ihr Choreg sie nach Beendigung der Spiele zu einem festlichen Mahle

Mahle versammelte. Mancher Choreg entschloß sich wohl auch noch zu besonderen Leistungen, wie etwa zu einer Weinspende an die Zuschauer. Thatsächlich mag auch die Einübung und Verpflegung der Schauspieler dem Choregen zur Last gefallen sein, denn sie ließ sich praktisch füglich nicht von der der Choreuten trennen, mindestens mußten die Hauptproben von Schauspielern und Choreuten gemeinsam abgehalten werden. Grundsätzlich freilich war die Einübung der Schauspieler Sache des Dichters, ihre Bezahlung (und wohl auch Verpflegung) Sache des Staates.

Die Thätigkeit der Choregen stand unter obrigkeitlicher Aufsicht, so daß also gegen Säumige von Staats wegen eingeschritten werden konnte. Nur selten aber dürfte dies erforderlich gewesen sein.

Man kann sich leicht vorstellen, daß die Übernahme einer Choregie mit erheblichen Kosten verbunden war, namentlich bei Aufführung von Tetralogieen. Nach einer gelegentlichen Angabe bei dem Redner Lysias kostete im J. 411 eine tragische Choregie 3000 Drachmen = 2370 Mark, eine andere freilich nur 2500 Drachmen = 1975 Mark. Das sind immerhin doch mäßige Summen, deren Aufwendung einen begüterten Mann nicht bankerott machen konnte. In den meisten Fällen werden die Choregen sehr gern ihren Beutel geöffnet haben, und oft sogar weiter, als es an sich erforderlich war. Denn die Choregie galt als Ehrenleistung, und wer die damit verbundenen Obliegenheiten zur Zufriedenheit des Volkes erfüllte, konnte auf Erhöhung seines politischen Einflusses rechnen und wurde also mittelbar für die gebrachten Geldopfer schadlos gehalten. Überdies durfte der Choreg, dessen Chor siegte, zum Andenken seines Sieges eine Steintafel mit entsprechender Inschrift öffentlich aufstellen, wenn er, wie es Sitte war, die Ausrüstung des Chors nach Beendigung des Spiels dem Gotte weihte. So fand in der Choregie der Ehrgeiz der Reichen eine der Sache förderliche Befriedigung.

In Zeiten volkswirtschaftlichen Niederganges freilich konnte es doch vorkommen, daß innerhalb einer Phyle kein Bürger reich oder opferwillig genug zur Leistung der Choregie war. Dann gestattete man entweder, daß zwei Bürger zu diesem Zwecke sich verbanden und in die Kosten sich teilten, oder aber der Demos übernahm die Choregie selbst. Im letzteren Falle freilich mußte der als Kommissar des Demos fungierende Bürger (der „Agonothet") anstandshalber doch einen Teil der Kosten aus eigener Tasche zahlen.

Bei den Aufführungen der Komödien war die Choregie in ähnlicher Weise geregelt, wie bei der Tragödie, indessen gelangte hier die Einrichtung nicht zu der gleichen Ausbildung und Festigkeit, hatte auch nicht die gleiche Dauer. Denn während bei den tragischen Aufführungen der Chor auch in späterer Zeit noch, wenigstens in einzelnen Fällen, zur Verwendung kam,

hat das Lustspiel schon früh, nämlich bei dem Übergange von der älteren zur neueren Form, auf den Chor verzichtet und damit die Choregie in Wegfall kommen lassen.

Da übrigens der Choreg der Komödie immer nur für ein Drama zu sorgen hatte, freilich für einen Chor von 24 Personen, der tragische Choreg dagegen für drei, bzw. vier Dramen mit einem Chor von je 15 Personen, so waren die Kosten der komischen Choregie erheblich niedriger, als die der tragischen. An jener Stelle des Lysias, auf welche schon oben Bezug genommen wurde, werden sie auf 1600 Drachmen = 1264 Mark veranschlagt.

Aus den geschilderten wirtschaftlichen Verhältnissen des griechischen Theaters ergiebt sich zugleich, daß die Regie der einzelnen Aufführungen dem Namen nach in den Händen des jedesmaligen Choregen und des Dichters lag. Da nun aber wohl selten Choreg und Dichter die erforderliche technische Befähigung für Regiegeschäfte besaßen, so waren thatsächlich gewiß die Chorlehrer und Schauspielerlehrer die eigentlichen Regisseure. Für einen nicht mehr lebenden Dichter oder für einen solchen, der aus irgend welchem Grunde seine Verfasserschaft verbergen wollte, mußte ja ohnehin ein anderer eintreten, der doch nur ein Sachverständiger sein konnte. Jedenfalls wurde die Regie bei der Aufführung jeder einzelnen tragischen Trilogie (Tetralogie) und jeder einzelnen Komödie immer von verschiedenen Personen und, was den Chor anbelangt, im Auftrage immer verschiedener Choregen geübt. Die Regie wechselte folglich während eines Aufführungstermines so viele Male, als einzelne Dramen, beziehentlich einzelne Trilogieen oder Tetralogieen gespielt wurden. Da jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach die Chorlehrer längere Jahre hindurch nur bei einem und demselben Theater beschäftigt waren, vielleicht auch bei einem Spieltermine mehrere Dramen einübten und deren Aufführung leiteten (etwa außer einer Trilogie noch ein Einzeldrama), so entbehrte die Regie trotz alles Wechsels doch der Beständigkeit nicht ganz.

Man sieht, daß das Verwaltungssystem des griechischen Theaters ein sehr eigenartiges und von dem bei uns üblichen grundverschiedenes war. Man muß gestehen, daß es, ungeachtet seiner übrigens mehr scheinbaren als wirklichen Kompliziertheit, ganz vortrefflich eingerichtet war, und man könnte versucht sein, darin das Ergebnis einer überaus klugen Berechnung zu erblicken, während es doch nur das unbeabsichtigte Ergebnis einer geschichtlichen Entwickelung war.

Das schlimmste Übel, von welchem das Theater und dadurch mittelbar die dramatische Dichtkunst betroffen werden kann, ist die gewinnsüchtige Spekulation. Sobald eine Theaterleitung darauf bedacht ist oder gar darauf

bedacht sein muß, möglichst hohen Gewinn zu erzielen, ist es vorbei mit der idealen Pflege der Kunst. Vor diesem Übel war das griechische Theater durch seine Verwaltung in denkbar bester Weise geschützt.

Unmittelbar interessiert an dem finanziellen Erträgnisse des Theaters war in Griechenland der Theaterpächter, da ihm die Eintrittsgelder zufielen. Aber die Höhe des Eintrittsgeldes bestimmte nicht er, sondern der Staat, er konnte also gar nicht in die Versuchung kommen, die Schaulust des Volkes zu seinem Vorteile auszubeuten. Da ferner der Theaterpächter an den Aufführungen ganz unbeteiligt war, so konnte er nichts thun, um das Publikum anzulocken, und ebensowenig war er in der Lage, auf eine Schmälerung der Aufführungskosten hinzuwirken.

Mittelbar interessiert an den Einnahmen des Theaters war der Staat als Verpächter, sodann auch weil er die Honorare an die Dichter und Schauspieler zahlte, die Kosten der verliehenen Ehrenpreise trug, die Polizeibeamten besoldete und wohl auch ergänzend eintrat, wenn der Theaterpächter hinsichtlich der Unterhaltung des Gebäudes oder der Choreg in Bezug auf die Ausstattung des Chors sich etwa saumselig erwies. Vom finanziellen Standpunkte aus mußte also dem Staate an möglichst hohen Theatereinnahmen gelegen sein. Aber das finanzielle Interesse überwogen religiös-politische und auch rein weltliche Erwägungen. Die scenischen Aufführungen waren ein Bestandteil des wichtigen Dionysoskultus und also eine religiöse Einrichtung; das schloß ein ängstliches Berechnen von vornherein aus, also auch alles Knickern und Knausern. Das Volk würde überdies eine Verteuerung des Eintrittsgeldes gar nicht geduldet haben. Endlich darf man wohl glauben, daß die Leiter des Staates einsichtig genug waren, um zu erkennen, wie die sittliche und künstlerische Bedeutung der dramatischen Aufführungen wohl eines finanziellen Opfers wert sei. Jedenfalls hat der athenische Staat das Theater nie als eine Quelle des Erwerbes betrachtet, hat sich ihm gegenüber nie kleinlich gezeigt. Der beste Beweis dafür ist ja die thatsächliche Abschaffung des Eintrittsgeldes. Denn darauf lief es doch hinaus, wenn seit Perikles' Zeiten (allerdings mit einigen Unterbrechungen) jedem Bürger für jeden Spieltag das Schaugeld aus der Staatskasse ausgezahlt wurde. Von modernem Standpunkte aus muß diese Maßregel gewiß als sehr verkehrt erscheinen, denn man vergegenwärtigt sich leicht, zu welchen Unzuträglichkeiten sie führen müßte, wenn sie jetzt in Bezug auf ein großstädtisches Theater angewandt werden würde. Aber die Sache darf auch gar nicht von modernem Standpunkte aus beurteilt werden. Unsere Theater geben fast täglich Vorstellungen, das griechische Theater gab solche nur an wenigen Tagen des Jahres. Unsere Theater dienen (leider!) zumeist nur dem Vergnügen, das griechische

Theater war, wenigstens seinem ursprünglichen Wesen nach und in späterer Zeit mindestens noch in der Fiktion, eine Stätte des religiösen Kultus. Das sind sehr wichtige Verschiedenheiten. Wenn in Athen den Bürgern Unentgeltlichkeit des Theaterbesuches gewährt wurde, so war das im Grunde nichts anderes, als wenn bei uns etwa den Mitgliedern einer kirchlichen Gemeinde freier Zutritt zu einem geistlichen Konzerte geboten werden würde, welches in der Parochialkirche abgehalten wird. Schließlich wären es doch die Gemeindemitglieder, welche durch Kirchensteuern oder freiwillige Beiträge die Kosten des Konzertes decken würden. So bezahlte auch der athenische Bürger schließlich doch den Theaterbesuch selbst trotz des ihm bewilligten Schaugeldes. Denn zum großen Teile kehrte das ausgezahlte Schaugeld als Theaterpachtzins wieder in die Staatskasse zurück. Insofern bedeutete das Schaugeld nur den Verzicht auf Verzinsung des im Theatergebäude angelegten Kapitals. Das ließ sich am Ende leicht ertragen, ungefähr ebenso leicht, wie die Nichtverzinsung eines auf den Bau einer Kirche verwandten Kapitals. Nun freilich werden gar manche das ihnen ausgezahlte Schaugeld nicht in die Theaterkasse getragen, sondern anderweitig verbraucht haben. Das gereichte selbstverständlich dem Staate zum Nachteile, schwerlich jedoch zu einem empfindlichen. Berücksichtigt muß auch werden, daß das Schaugeld eben nur an Bürger gezahlt wurde. Es wurde dadurch also keineswegs — wie dies später im kaiserlichen Rom geschah — das Theater dem Pöbel preisgegeben. Alles in allem genommen wird man für athenische Verhältnisse die Einrichtung des Schaugeldes als verständlich und unbedenklich erachten können. In der Idee wenigstens war es ganz gewiß schön, daß der Staat Sorge trug, auch dem Armen das Theater zugänglich zu machen. In der Praxis aber dürften sich daraus ernste Übelstände gar nicht ergeben haben. Der moderne Staat thut ja etwas ganz Ähnliches, wenn er freien Eintritt zu seinen Kunstsammlungen gestattet. Es wird gegen eine derartige wohlangebrachte Liberalität kein Verständiger ein ernstliches Bedenken hegen.

Nicht in den Kreis unserer Besprechung gehört die in späterer Zeit übliche Erweiterung und Ausartung des Schaugeldes zu einem Festgelde überhaupt, zu einer Art von Vergnügungsrente, die der Staat seinen Bürgern zahlte, damit sie sich an gewissen Festtagen gütlich thun könnten. Das war selbstverständlich eine höchst gefährliche Maßregel —, doch mit dem Theater hat sie nichts zu schaffen.

Indessen ganz abgesehen von dem Schaugelde, schon die niedrige Bemessung des Eintrittspreises war eine höchst löbliche und wohlthätige Einrichtung. Nicht minder die Gleichheit des Preises für alle Plätze. Dank diesen Gepflogenheiten konnte es im griechischen Theater nicht geschehen,

daß die Armen regelmäßig mit den schlechtesten Plätzen sich begnügen mußten. Der in unseren Theatern so häufige widerliche Doppelanblick des in geräumiger Loge hingelümmelten Geldprotzes und des in einem dunkeln Winkelchen der obersten Galerie eingekeilt stehenden armen Mannes war den Griechen erspart. Das griechische Theater war im guten und im berechtigten Sinne des Wortes demokratisch eingerichtet, nicht plutokratisch, wie das unsere. Die demokratische Tendenz wurde aber auch nicht bis zur öden Gleichmacherei gesteigert, denn den durch Stellung oder Verdienst ausgezeichneten Personen gewährte man jederzeit freien Eintritt und Ehrensitze.

Die Abwälzung des größten Teiles der Aufführungskosten auf vermögende Privatleute muß, so befremdlich uns die Sache auch vorkommen mag, doch als durchaus unbedenklich erscheinen, zumal da die Kosten, wie wir sahen, keineswegs sonderlich hoch waren und nicht wohl einen reichen Mann in Verlegenheit bringen konnten. Gar mancher moderne Kapitalist verschwendet an Geschenken für Schauspielerinnen und Tänzerinnen das Tausendfache von dem, was der athenische Choreg verausgaben mußte. Freilich mag nun manchmal entweder ein sparsamer Choreg allzu sehr gekargt, oder ein freigiebiger über das rechte Maß hinaus gespendet haben. In beiden Fällen war der dadurch angerichtete Schade nicht von Belang. Aufbietung eines nachteiligen Luxus von seiten griechischer Choregen scheint übrigens unerhört gewesen zu sein. Bei theatralischen Aufführungen sinnlose Verschwendung zu üben und dadurch die Kunst zu ersticken, das blieb den Römern und der Neuzeit vorbehalten.

Der gesamte Kostenaufwand, den das griechische Theater erheischte, war alles in allem genommen ein sehr mäßiger und nahm sich, verglichen mit den Ausgabebudgets unserer größeren Theater selbst dann noch höchst bescheiden aus, wenn man, wie man selbstverständlich thun muß, in Rechnung zieht, daß unsere Theater eine ganz ungleich größere Anzahl von Spieltagen haben, als die griechischen. Freilich darf man dabei auch nicht einfach die Zahlen der Spieltage neben einander stellen, denn ein griechischer Spieltag umfaßte eine ganze Reihe von Aufführungen, während gegenwärtig an einem Spieltag meist nur je ein größeres Drama oder zwei bis drei kleinere Stücke zur Aufführung gelangen.

Das griechische Theater entbehrte einer ständigen Leitung. Dieselbe konnte aber auch sehr wohl entbehrt werden, da eben nur wenige Spieltage bestanden. Ein moderner Intendant hätte selbst am Dionysostheater während des größten Teiles des Jahres die vollkommensten Ferien gehabt. Der fortwährende Wechsel der an der Regie beteiligten Personen (Choregen, Chorlehrer, Dichter) mag gewiß zuweilen von Nachteil gewesen sein, indessen ließ der Übelstand sich doch leicht genug ertragen, weil einerseits die

Tragödien, anderseits die Komödien im wesentlichen immer die gleiche Inscenierung erheischten. Am schwierigsten einzuüben waren die Gesangspartieen und die Tänze, aber eben weil diese in jedem Drama andersartig waren, konnte der Wechsel der Regie nicht viel schaden.

Jedenfalls war das Theater vor der Gefahr einer bureaukratischen Verwaltung geschützt, und das war auch etwas wert. Ebenso wenig hatte es die Despotenlaunen irgend eines Bühnentyrannen zu fürchten. Es war frei.

Endlich ist hervorzuheben, daß auch die Stellung der dramatischen Dichter in Athen zur Bühne eine günstige war. Wer an dem jährlichen dramatischen Wettbewerbe sich beteiligen wollte, reichte das von ihm verfaßte Drama geraume Zeit vor dem Spieltermine bei dem mit der Wahrnehmung des Prüfungsgeschäftes betrauten Bürgermeister (Archon) ein. In welcher Weise dieser nun die Prüfung der eingelieferten konkurrierenden Dramen vollzog oder vollziehen ließ, ob persönlich oder durch eine Kommission, das wissen wir nicht. An Menschlichkeiten wird es dabei nicht gefehlt haben, Intriguen zu Gunsten des einen oder des andern Bewerbers mögen oft genug gesponnen worden sein. Aber auch das ist vermutlich nicht selten geschehen, daß einfach sämtliche eingereichte Dramen zur Aufführung angenommen wurden. Denn es galt ja, nicht — wie bei jetzigen Wettbewerben meist der Fall ist — ein einzelnes Drama auszuwählen, sondern das ganze, etwa 11 Stücke umfassende Repertoire für den nächsten Aufführungstermin zusammenzustellen. Da konnte man schon etwas weitherzig sein, um so mehr, als der für unsere Theaterleitungen so wichtige Gesichtspunkt, ob ein zu wählendes Stück hinreichende Zugkraft für wiederholte Aufführungen habe, ganz in Wegfall kam, weil es sich immer nur um einmalige Aufführung handelte. Wessen Stück nun angenommen worden war, der hatte Anspruch auf ein festes Honorar aus der Staatskasse, gleichviel ob das Drama auf der Bühne gefiel oder mißfiel. Es gab also kein widerliches Feilschen um das Honorar zwischen Dichter und Theaterleitung, weder der erstere noch die letztere war in der Lage, Bedingungen zu stellen oder Vorbehalte zu machen. Anderseits konnte freilich der Dichter auch nicht hoffen, durch sein Schaffen reich zu werden. Denn da für ihn die Erwartung ausgeschlossen war, durch wiederholte Aufführungen seiner Werke Anspruch auf erneute Honorarzahlung oder Gewährung einer Tantième zu erhalten, war ihm jeder über das einmalige Honorar hinausgehende Gewinn abgeschnitten. Denn auch das scheint nicht zulässig oder doch nicht üblich gewesen zu sein, daß ein Dichter von mehreren Bühnen Honorar erhielt. Der juristische Begriff des litterarischen Eigentums war damals noch nicht ausgebildet. Aber gerade dieser Mangel an Gelegenheit zur

geschäftsmäßigen Ausbeutung und Verwertung seines Talentes bewahrte den Dichter vor der schlimmen Versuchung, sich zum Routinier herabzuwürdigen. Der dramatischen Produktion ist dieser Zustand der Dinge jedenfalls nur förderlich gewesen. Das wird durch die große Zahl der dramatischen Dichter Athens, sowie durch die Massenhaftigkeit und doch zugleich Vortrefflichkeit ihrer Schöpfungen zur Genüge bewiesen.

§ 6. **Die Aufführungen und die Zuschauerschaft (das Publikum).** Die scenischen Spiele waren ein Bestandteil des Dionysoskultus und als solcher, in Athen wenigstens, an die jährlich gefeierten Dionysosfeste gebunden. Das älteste dieser Feste waren die ländlichen Dionysien, sogenannt, weil sie, im Monat Poseideon (Dez.-Jan.), in den attischen Landgemeinden, nicht in der Stadt Athen selbst, begangen wurden. Aus den an diesem Feste aufgeführten bakchischen Tänzen und Aufzügen erwuchsen, und zwar schon in sagenhaft dunkler Zeit, die Anfänge des Dramas. Erst später, vielleicht unter Peisistratos' Herrschaft, wurde auch in Athen selbst ein Dionysosfest, die sogenannten Lenäen im Monat Gamelion (Jan.-Febr.) gestiftet. Endlich wurden seit dem siegreichen Ausgange der Perserkriege die städtischen oder die großen Dionysien im Monat Elaphebolion (März-April) gefeiert.

Durch die städtischen Feste verloren selbstverständlich die ländlichen Dionysien an Bedeutung auch hinsichtlich der an ihnen stattfindenden Spiele. Aber auch die Lenäen wurden durch die großen Dionysien bald verdunkelt, so daß eben die letzteren als das vornehmste Dionysosfest galten und der an ihnen abgehaltene dramatische Wettkampf den an den Lenäen gefeierten an Umfang und Wichtigkeit übertraf.

An den großen Dionysien wurde, wie es scheint, drei Tage hindurch gespielt, an den Lenäen zwei Tage.

Beide Feste fielen in Jahreszeiten, in denen die Witterung den Aufenthalt im Freien gestattet, ohne daß eine Belästigung durch Hitze zu befürchten ist. Namentlich gilt dies von den Lenäen. An den Dionysien, im vollen griechischen Frühling, konnten die Tage allerdings schon recht warm sein.

Die scenischen Aufführungen waren Wettkämpfe zwischen den in den einzelnen Dramen auftretenden Chören, später auch zwischen den auftretenden Protagonisten. Der Wettkampf der Chöre und Schauspieler war aber mittelbar zugleich ein Wettkampf der Dichter und der Choregen, endlich auch der einzelnen Phylen, denen die Dichter und Choregen angehörten. So wurden alle an den Aufführungen Beteiligten zu besten Leistungen angeregt, und die einzelnen Phylen hatten ein unmittelbares Interesse an dem Ergebnisse dessen, was ihre Angehörigen leisteten.

Die erste und wichtigste Vorbereitung für jeden Aufführungstermin bestand in der Feststellung des Spielplans und in der Zusammenbringung der nötigen schauspielerischen Kräfte. Für beides hatte der die Theatergeschäfte leitende Bürgermeister (Archon) zu sorgen. Ihm reichten die Dichter, welche an dem Wettbewerbe (Agon) sich zu beteiligen wünschten, bis zu einer bestimmten Frist ihre Dramen ein; bei ihm auch meldeten sich die Beschäftigung suchenden Schauspieler oder doch die Protagonisten. Der Archon unterzog nun sowohl die eingelieferten Dramen als auch die angemeldeten Schauspieler (bzw. nur die Protagonisten) einer Prüfung, die Schauspieler jedoch wohl nur dann, wenn sie nicht bereits bei früheren Aufführungen sich hinreichend über ihre Leistungsfähigkeit ausgewiesen hatten. Sodann wurde jedem Dichter, dessen Drama zur Aufführung angenommen war, eine Phyle zugewiesen, welche ihm durch Vermittelung ihres Choregen den erforderlichen Chor stellen mußte; die Schauspieler, oder doch die Protagonisten, deren er bedurfte, wurden ihm zugelost. Möglich, daß auch die Zuweisung der Phyle durch das Los erfolgte zur Vermeidung jedes Anscheins der Parteilichkeit. Betraf die Zulosung der Schauspieler nur die Protagonisten, so ist anzunehmen, daß die letzteren die Deuteragonisten und Tritagonisten anwarben. Die Zusammenbringung des Chors war Sache des Choregen, der sich zu diesem Zwecke gewiß mit einem Chorlehrer in Verbindung setzte.

Waren diese Vorbereitungen geordnet, so erfolgte das Einstudieren der zur Aufführung bestimmten Dramen. Die Einübung der Schauspiele fiel dem Dichter, die der Choreuten dem Choregen zu. Beide mußten sich dabei gewiß von einem sachverständigen Manne, einem Chorlehrer, unterstützen oder ganz vertreten lassen, namentlich der Choreg. Der Dichter wird wenigstens darauf nicht verzichtet haben, den Schauspielern seine Wünsche bezüglich der Art des Spieles mitzuteilen. In der ältesten Zeit übernahm bisweilen der Dichter selbst eine Rolle.

Das Einstudieren der Dramen, besonders der Tragödien, erforderte ohne Zweifel beträchtliche Zeit und viele Mühe. Die Schauspieler hatten einen ansehnlichen Gedächtnisstoff zu bewältigen, da die meisten von ihnen mehrere Rollen in einem Drama spielten oder gar in mehreren Dramen auftraten. Die Choreuten hatten die schwierige Aufgabe, sich die wechselreichen Melodieen der Chorlieder und die vielverschlungenen Bewegungen der Tänze einzulernen. Eine ganze Reihe von Proben, teils nur entweder der Schauspieler oder des Chors, teils beider vereint, muß unerläßlich gewesen sein.

Vor dem Aufführungstermine waren auch die Personen vorzubezeichnen (zu designieren), welche als geeignet zur Übernahme des Kampfrichteramtes erschienen. Es geschah dies auf Grund eines ziemlich umständlichen Wahlverfahrens, das von den Mitgliedern des städtischen Rates (βουλή) unter

Zuziehung der Choregen geübt wurde. Man trug dabei wohl im Interesse eines unparteiischen Richterspruches dafür Sorge, daß die vorbezeichneten Personen zum Teil auch anderen Phylen angehörten, als den am Wettbewerbe selbst beteiligten. Aus der Zahl der Designierten wurden dann bei der Aufführung die eigentlichen Richter ausgelost, und zwar zunächst zehn und dann aus diesen wieder fünf. Die zehn gaben, nachdem sie vereidigt worden waren und den betreffenden Aufführungen beigewohnt hatten, ein schriftliches Gutachten in der Art ab, daß sie die Namen der Preisbewerber, je nach den mehr oder weniger gelungenen Leistungen geordnet, auf einer Schreibtafel verzeichneten. Die fünf sprachen darauf das endgültige Urteil.

Nach Beendigung aller der die Aufführungen vorbereitenden Maßregeln fand einige Tage vor dem Feste eine einleitende Feier statt. Diese bestand im wesentlichen darin, daß sich sämtliche an dem Wettbewerbe beteiligten Personen — die Dichter, die Choregen, die Schauspieler und die Choreuten —, festlich gekleidet und bekränzt, aber ohne Masken und Kostüme, dem im Odeion (einem überdachten, theatermäßig eingerichteten Festsaale) versammelten Volke vorstellten. Vermutlich wurden bei dieser Gelegenheit die Titel der aufzuführenden Stücke angekündigt, vielleicht auch ein kurzer Hinweis auf ihren Inhalt gegeben. Eine solche Maßregel war ja wohl notwendig, weil weder Theaterzettel üblich noch Ankündigungen durch Tagesblätter möglich waren, und das Publikum, dem die darzustellenden Dramen noch ganz unbekannt waren, doch einigermaßen über das, was ihm geboten werden sollte, im voraus unterrichtet werden mußte. —

An jedem Aufführungstermine fand ein tragischer und ein komischer Agon statt. In dem ersteren traten (bei den Dionysien) in der ersten Zeit drei Dichter mit je einer vollständigen Tetralogie, also mit je drei Tragödien (einer Trilogie) und einem Satyrspiele, auf. Die Gesamtzahl der im tragischen Agon gegebenen Stücke belief sich folglich auf zwölf. An dem komischen Agon beteiligten sich, wie es scheint, in der Regel fünf Dichter mit je einer Komödie. Wenn dem so war, betrug die Zahl aller der zur Aufführung gelangenden Stücke siebzehn. Eine Minderung trat schon früher insofern ein, als man sich mit einem Satyrspiele begnügte. Ob dagegen die dem Sophokles zugeschriebene Neuerung, statt ganzer Tetralogieen einzelne Dramen mit einander konkurrieren zu lassen (*ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν*), bedeuten soll, daß an Stelle einer Tetralogie ein einzelnes Drama treten konnte, oder aber nur, daß die von einem Dichter zur Aufführung gebrachten Dramen (drei) Einzeldramen sein durften, nicht also ein dreiteiliger Dramencyklus (wie Aischylos' Orestie) sein mußten, das läßt sich leider nicht mit Sicherheit entscheiden. Indessen ist die erstere Auffassung die wahrscheinlichere, erstlich weil der Wortlaut doch

deutlich auf die Konkurrenz von Drama und Drama hinweist, sodann aber aus dem inneren Grunde, weil die Vorführung von drei Dramen doch unmöglich auf die Dauer als Normalleistung sich behaupten konnte. So ist es mindestens wahrscheinlich, daß seit Sophokles' Zeit die tragischen Dichter auch mit nur einem Drama an dem Agon teilnehmen durften. Sollte dem so gewesen sein, so konnte der Umfang des tragischen Agon unter Umständen stark gekürzt, ja auf drei (statt neun) Tragödien und ein (statt 3) Satyrspiel herabgesetzt werden. Vermutlich aber ist so lange, als die Fruchtbarkeit der dramatischen Dichter sich auf einer gewissen Höhe erhielt, ein mittlerer Umfang des tragischen Agon (etwa sechs Tragödien und ein Satyrspiel) das Übliche gewesen.

Bis um die Mitte des vierten (vorchristlichen) Jahrhunderts gelangten immer nur neue Stücke zur Aufführung, so daß also alle Wiederholungen ausgeschlossen waren. Von da ab begann man der löblichen Sitte zu huldigen, daß bei jedem tragischen Agon auch eine klassische Tragödie eines älteren Dichters aufgeführt wurde. Euripides scheint dabei bevorzugt worden zu sein. Etwas später wurde die gleiche Sitte auch auf den komischen Agon übertragen. Indessen sah man dabei, den veränderten Zeitverhältnissen Rechnung tragend, von den Komödien des Aristophanes ab und begnügte sich mit den Lustspielen Menanders und seiner Nachfolger. Um den Text der klassischen Dramen vor den willkürlichen Entstellungen der Schauspieler zu schützen, ließ man von Staats wegen sorgsame Abschriften derselben herstellen und im Archive aufbewahren.

Wiederholungen von Stücken noch lebender Dichter auf einem und demselben Theater sind, soviel wir wissen, nie üblich gewesen, nur ganz vereinzelt werden sie bezeugt. Dagegen konnte sehr wohl ein Stück auf mehreren Theatern gespielt werden. Man darf annehmen, daß Bühnen in kleineren Städten oder gar in Landgemeinden vorwiegend mit Dramen versorgt wurden, welche in Athen bereits einmal gegeben worden waren.

Der Durchschnittsumfang einer griechischen Tragödie ist erheblich geringer, als der einer neuzeitlichen, namentlich einer romantischen. Ursprünglich wurde die Einzeltragödie als Teil einer Trilogie gedacht und durfte schon um deswillen eine mäßige Ausdehnung nicht überschreiten, da sonst die Trilogie eine bühnenwidrige Länge erhalten hätte. Dazu kommt die dem griechischen Drama eigene Einfachheit der Anlage, welche schon durch die geringe Anzahl der verfügbaren Schauspieler und die daraus sich ergebende Beschränkung der Rollenzahl bedingt war. Übrigens ist eine Vergleichung der griechischen Dramen mit modernen zum Behufe der Feststellung des Umfangsverhältnisses keine so leichte Sache, wie man glauben möchte. Es genügt nämlich durchaus nicht, die betreffenden Verszahlen zu vergleichen, also

beispielsweise zu sagen: Euripides' Hippolyt zählt 1466 Verse, Racines Phèdre 1564; oder: Euripides' Andromache 1288 Verse, Racines Andromaque 1422; oder auch: Aischylos' Orestestrilogie (1605 + 1045 + 977 =) 3627 Verse, Schillers Wallensteintrilogie (1114 + 2651 + 3866 =) 7631 Verse. Es ist vielmehr auch die rhythmische und lautliche Durchschnittslänge der Verse sehr zu berücksichtigen. In rhythmischer Hinsicht ist bei einem Vergleiche z. B. zwischen griechischen und deutschen Dramen von Wichtigkeit, daß der griechische dramatische Vers (der jambische Trimeter) sechs, der deutsche (der tonjambische Fünffüßler) fünf zweisilbige Füße zählt; ferner, daß im griechischen Drama die Chorlieder mit ihren sehr wechselnden Metren einen erheblichen Raum einnehmen, während das deutsche Versdrama meist nur Fünffüßler umfaßt. In lautlicher Beziehung ist zu beachten, daß die deutschen Silben wegen ihres größeren Konsonantenreichtums durchschnittlich länger sind, als die griechischen. Am nächsten kommen den griechischen Tragödien hinsichtlich des Umfanges die französischen Trauerspiele Racines und andere Tragiker der gleichen Zeit. Warum dem so ist, bedarf nicht erst der Erklärung. Es wäre übrigens von Interesse, über den Durchschnittsumfang der antiken und der modernen Dramen einmal eingehendere Untersuchungen anzustellen unter Berücksichtigung aller der dabei in Betracht kommenden sprachlichen und litterargeschichtlichen Gesichtspunkte.

Der Durchschnittsumfang der griechischen Komödien scheint im allgemeinen ungefähr der gleiche gewesen zu sein, wie der eines modernen fünfaktigen Lustspiels. Freilich können wir ja nur Aristophanes' Komödien zum Vergleiche unmittelbar heranziehen, indessen darf man glauben, daß die lateinischen Nachbildungen der im Urtexte verlorenen Lustspiele Menanders und anderer den Umfang der Originale ungefähr bewahrt haben.

Streichungen im Texte der zur Aufführung bestimmten Stücke, um diese letzteren zu kürzen und dadurch bühnenfähiger zu machen, sind für unser Theater eine traurige Notwendigkeit. Der gedrungene Bau der griechischen Dramen bot zu solchem Verfahren weder Anlaß noch Möglichkeit. Höchstens die Chorgesänge hätten sich unterdrücken lassen, ja sie mußten in Wegfall kommen, wenn und wo ein Chor nicht verfügbar war.

Die durchschnittliche Spieldauer einer griechischen Tragödie, bzw. einer Komödie zu bestimmen, ist uns leider unmöglich. Selbstverständlich wurde sie bedingt durch das Zeitmaß (Tempo), in welchem einerseits der Dialog des Dramas vorgetragen, andrerseits die Chorlieder gesungen wurden. Die jetzigen Neugriechen sprechen sehr rasch. Es ist anzunehmen, daß ihre Vorfahren es gleichfalls gethan haben. Aber es ist auch anzunehmen, daß auf der Bühne und insbesondere bei tragischen Aufführungen die Rede verlangsamt wurde zum Behufe größerer Deutlichkeit und Feierlichkeit. Überhaupt

Während in unseren Theatern, mehr freilich noch in unseren Opernhäusern, den Besuchern gar oft allerlei Augenweide an wechselnden Dekorationen, reichen Ausstattungen, glänzenden Aufzügen, künstlerischen Gruppenbildern und phantastischen Erscheinungen gewährt wird, mußte der Grieche meist mit sehr bescheidenen Darbietungen zufrieden sein. Namentlich gilt dies von der Tragödie. Da zeigte die Bühne fast immer das gleiche einfache Bild, die Vorderseite eines Palastes, durch alle Akte hindurch. Nur selten war etwas anderes zu schauen, etwa ein Zeltlager, eine Waldlandschaft, eine Felswand oder Felshöhle. Auch das dramatische Personal war fast immer das gleiche: ein König, eine Fürstin, ein Königssohn, ein Weissager, ein Bote, endlich als Krieger gekleidete Statisten. So gab es wenig Abwechslung in den Kostümen, und noch dazu waren diese zum Teil geschmacklos. Die auf den stelzenartigen Kothurnen schwerfällig und behutsam einherschreitenden Gestalten in ihren langen Gewandungen und starren Masken müssen unheimlich, ja gespensterhaft ausgesehen haben. Da sich höchstens drei Schauspieler — abgesehen von Statisten — gleichzeitig auf der Bühne befanden, so fehlte jede Möglichkeit zur Stellung malerischer großer Gruppen, zur Vorführung einer sei es leidenschaftlich bewegten sei es in feierlicher Ruhe verharrenden Menschenmenge. Dafür entschädigte freilich einigermaßen der Chor, aber einförmig war doch auch er, da alle Choreuten die gleiche Kleidung trugen, und diese meist recht einfach war. Im gewöhnlichen Verlaufe einer tragischen Vorstellung gab es nur eins, was den Eindruck des Wunderbaren machen konnte: das plötzliche Erscheinen eines gleichsam in der Luft schwebenden Gottes. Doch auch diese Erscheinung mag, da ihre Wirkung durch keine künstliche Beleuchtung gesteigert wurde, sich ziemlich nüchtern ausgenommen haben. Zuweilen allerdings wurde Außergewöhnliches geboten: so der Anblick des am Felsen hangenden Prometheus, das Aufsteigen eines Schattens aus der Unterwelt (?), das Versinken einer auf der Bühne befindlichen Person, das Auftreten eines gespenstigen Chors (wie das der Eumeniden), das Erscheinen eines Drachenwagens. Ob gelegentlich auch Reiter und mit Rossen bespannte Wagen auf die Bühne gebracht wurden, ist zweifelhaft. Im Ödipus auf Kolonos sieht Antigone allerdings, wie Ismene zu Roß ankommt, aber ihr Blick kann hinter die Coulisse gerichtet gewesen sein. In der Iphigenie auf Aulis fährt Klytaimestra auf einem Wagen in das Griechenlager ein, aber daß derselbe wirklich mit Rossen bespannt gewesen und nicht etwa von Menschen, die Pferdemasken trugen, gezogen worden sei, ist schwer glaublich, da man nicht recht einsieht, auf welchem Wege das Gespann auf die Bühne hätte geführt werden können; über die Orchestra durfte es doch schwerlich fahren. Ein Reitesel tritt in Aristophanes' „Fröschen" auf. Ebenda wird Charons Kahn vorgeführt.

Dichter zog sich in einen Nebenraum der Bühne zurück, um von da aus dem Gange der Vorstellung zu folgen.

Und nun begann die Aufführung selbst. Die Schauspieler traten auf, sei es aus einer Thür des von der Hintergrundsdekoration dargestellten Palastes (oder Hauses oder Zeltes zc.), wenn sie als Bewohner desselben gedacht wurden, sei es durch einen der Seitenzugänge, wenn sie als aus der Stadt oder als aus der Fremde kommend erscheinen sollten. Wenn die Handlung des Dramas bis zum ersten vorläufigen Abschlusse, d. h. bis zum Ende der Vorscene (Prologs) oder des ersten Aktes gelangt war, betrat der Chor mit den Musikern in geordnetem Zuge die Orchestra und begann sein erstes Lied, sei es schon während des Zuges, sei es nachdem er seinen Standort eingenommen hatte. Beim weiteren Verlaufe der Aufführung stand der Chor den Schauspielern zugekehrt, so lange diese auf der Bühne waren, und wandte also den Zuschauern den Rücken; nur bei leerer Bühne trat er den Zuschauern mit dem Angesicht gegenüber. Die Art der Aufstellung im einzelnen war je nach dem Gange des Dramas und je nach der Art der auszuführenden Tänze eine sehr verschiedene. In der Komödie teilte der Chor sich, entsprechend der Anordnung der von ihm vorgetragenen Lieder, in zwei Halbchöre, die einander im Gesange ablösten. Jeder Halbchor hatte seinen Führer, der Vortänzer und Gesangdirigent zugleich war. Das Ganze leitete der Chorführer als Kapell- und Ballettmeister. In der Tragödie fand eine Teilung des Chors wohl nur ausnahmsweise statt, öfters dagegen Vortrag bestimmter Gesangpartieen durch einzelne Choreuten.

Die Aufführung setzte sich also zusammen aus der Deklamation der Schauspieler und dem mit Musik und Tanz verbundenen Gesange des Chors. Sie hatte also ein halbopernartiges Wesen. Um so mehr, als — wie es scheint — nur die jambischen Verse, allerdings die weitaus üblichsten im dramatischen Dialoge, von den Schauspielern deklamiert, die anderen gesangartig unter Musikbegleitung vorgetragen wurden.

Modernen Zuschauern würde die Aufführung eines griechischen Dramas überaus seltsam erscheinen und sicherlich durchaus nicht gefallen. Die Aktion der Schauspieler war, namentlich in der Tragödie, feierlich oder vielmehr, nach unseren Begriffen, grotesk steif. Das Mienenspiel fehlte der Masken wegen ganz. Dazu die wunderliche Kleidung der Schauspieler, die sich in ihr wie Prozessionspuppen ausgenommen haben müssen. Wir würden, mit einem Worte, das Leben und die Natürlichkeit auf der Bühne vermissen. Das Gebaren des Chors aber würde uns als ein störendes Zwischenspiel erscheinen; der komische Chor würde uns überdies mitunter durch die Schamlosigkeit seiner cancanartigen Tänze in sittliche Entrüstung versetzen.

nicht, welche bei uns so viele fernhalten. Die Aufführungen fanden nur an Feiertagen statt, an denen die bürgerlichen Geschäfte ruhten. Der Eintrittspreis aber war so niedrig bemessen, daß, wer nicht gerade in drückender Armut lebte, ihn leichten Herzens entrichten konnte. Zudem zahlte ja seit Perikles' Zeit der athenische Staat jedem seiner Bürger den vollen Betrag des Schaugeldes (vgl. oben S. 131 f.). Fremde freilich mußten die zwei Obolen erlegen, aber welch' kleine Summe war das doch! Übrigens mögen in dem zur See so bequem erreichbaren Athen die Fremden einen stattlichen Prozentsatz der Theaterbesucher gebildet haben. Hellenen aller Stämme aus den vielen Gauen Griechenlands und aus allen Kolonialgebieten mögen vor der Bühne des Dionysostheaters sich zusammengefunden haben.

Die Zuschauerschaft bestand vorwiegend aus Männern. Nicht zwar, daß den Frauen der Zutritt grundsätzlich untersagt gewesen wäre. Selbst Priesterinnen hatten ihre Plätze. Aber die griechische Frau war häuslich gewöhnt und scheute das Hinaustreten in die lärmende Öffentlichkeit. Und so mögen nur verhältnismäßig wenige Frauen den Schauspielen beigewohnt haben. Vermutlich waren ihnen besondere Sitzreihen angewiesen.

Den Sklaven scheint der Besuch des Theaters verboten gewesen zu sein. Schwerlich aber konnte ein solches Verbot, wenn es bestand, in seiner ganzen Strenge durchgeführt werden. Das hätte eine allzu umständliche Aufsicht erfordert.

Knaben dürften vom Theater ausgeschlossen, der Zutritt erst den Jünglingen gestattet gewesen sein.

Jeder Besucher, der sich nicht des nur wenigen zustehenden Rechtes auf einen Ehrenplatz erfreute, hatte an der Kasse das Eintrittsgeld zu erlegen und erhielt als Quittung eine (meist wohl bleierne) mit einem Gepräge versehene Theatermarke. Eine große Menge dieser antiken Billets ist uns noch erhalten.

Ein Rangunterschied der Plätze bestand nicht. Andrerseits aber wird auch kaum die Wahl des Platzes einem jedem völlig freigegeben worden sein. Vermutlich hatte jede Phyle ihren bestimmten Abteil (Keil, κερκίς) im Amphitheater. Ebenso dürfte dafür gesorgt worden sein, daß den Ortsfremden, den jungen Männern (Epheben), und auch, wie schon bemerkt, den Frauen besondere Sitzreihen vorbehalten waren. Beamte, welche die Anweisung der Plätze besorgten, fehlten gewiß nicht. Daß auf der Orchestra Konstabler (Rhabduchen) sich befanden, um bei etwaigen Ordnungsstörungen einzugreifen, ist gewiß.

Während der Vorstellung das Thater zu verlassen, war dem einzelnen Zuschauer wohl nur schwer möglich. Die Plätze waren eng, so daß, wenn eine ganze Reihe besetzt war, ein Aufstehender die ganze Nachbarschaft

störte. Man mußte daher bis zu einer Spielpause geduldig ausharren, oft wohl mehrere Stunden hindurch. Vorsichtige Leute versahen sich daher auch mit Speise und Trank. Mitunter spendete auch ein freigebiger Choreg Wein oder andere Erquickungen.

Die Zuschauer folgten dem Gange der Aufführungen gewiß mit großem Interesse, die meisten wohl auch mit gutem Verständnisse. Der Inhalt der sich abspielenden Dramen war volkstümlich im besten Sinne des Wortes und auch dem erfaßbar, dem höhere Bildung fehlte. Dem gemeinen Manne mag ja manche mythologische Bezugnahme, mancher geistvolle Spruch, manche witzige Anspielung entgangen sein, aber der dramatischen Handlung vermochte auch er zu folgen. Man muß berücksichtigen, daß das Durchschnittsniveau der Volksbildung im alten Athen ein höheres war, als es heutigen Tages bei uns der Fall ist. Das mag paradox klingen, selbst unsinnig klingen —, richtig ist diese Behauptung nichtsdestoweniger. Volksschulen in unserer — an sich ja sehr löblichen — systematischen Art kannte das alte Athen freilich nicht, und es mag daher eine stattliche Masse von Analphabeten unter seinen Bürgern, mehr noch unter seinen Sklaven gezählt haben. Aber Lesen und Schreiben sind freilich sehr nützliche Fertigkeiten, im besten Falle jedoch nur die untersten Leitersprossen zur Bildung. Auch sonstige Elementarkenntnisse besitzen dieselbe Nützlichkeit für die Praxis des Lebens und dieselbe untergeordnete Bedeutung für den Begriff „Bildung". Selbst gelehrtes Wissen giebt für sich allein dem, der es besitzt, durchaus nicht Bildung. Gebildet ist nur, wer befähigt ist zur Erfassung dessen, was gut und was schön ist. Und eben diese Fähigkeit war im Hellenenvolke weit verbreiteter, als bei uns. Hierüber ließe vieles sich sagen, doch anderer Gelegenheit muß das vorbehalten bleiben.

Die Aufmerksamkeit der Zuschauer war, wie selbstverständlich, nicht nur dem Inhalte der Dramen, sondern auch den Leistungen der Schauspieler und Choreuten zugewandt. Mit Äußerungen des Beifalls und des Mißfallens wurde nicht gekargt. Selbst Aussprachefehler wurden bemerkt und gerügt. Schlechte Schauspieler konnten ein schweres Strafgericht über sich heraufbeschwören. Kam es doch vor, daß das empörte Volk die Auspeitschung eines Stümpers verlangte.

Wie der Aufführungstermin mit religiösen Feierlichkeiten begonnen hatte, so wurde er vermutlich auch mit solchen geschlossen. Am Tage nach dem Schlusse fand eine Volksversammlung im Theater statt, in welcher die Geschäftsführung der an den Agonen beteiligt gewesenen Beamten einer Prüfung unterzogen und je nach deren Ausfall entweder belobt oder getadelt wurde. Möglich, daß diese Versammlung auch endgültig zu entscheiden hatte, wenn gegen die von den Kampfrichtern gefällten Urteile Einspruch

erhoben worden war. Endlich wurde über die nunmehr völlig abgeschlossenen Agone eine Art von Protokoll aufgenommen, in welchem man die Titel der aufgeführten Dramen, die Namen der Dichter, Choregen und Protagonisten und die Ergebnisse der von den Kampfrichtern abgegebenen Urteile verzeichnete. Diese im Auftrage des Staates abgefaßte Urkunde wurde im Staatsarchive niedergelegt, später auch inschriftlich zur öffentlichen Kenntnis gebracht. Wie leicht begreiflich, bildeten die „Didaskalien“ — so wurden derartige Urkunden genannt — schon im Altertume eine wichtige Quelle für die Geschichte des Dramas. Bereits Aristoteles hat aus ihr geschöpft. Einige sind auch uns noch inschriftlich erhalten, andere wenigstens durch die Scholiasten bruchstückweise überliefert.

Wenn wir schließlich erwähnen, daß nach Beendigung der Agone Dichter und Choregen die Schauspieler und Choreuten zu festlichen Mahlen versammelten, so ist wohl alles gesagt, was über die Aufführungen sich sagen ließ. —

Wer unserer Darstellung gefolgt ist, der wird sich dessen bewußt geworden sein, wie sehr verschieden die griechischen Theatersitten von den unseren waren und zwar wie wesentlich besser.

Die scenischen Aufführungen waren in Athen Sache des Staates, standen unter staatlicher Leitung und Aufsicht. Das Theater war eben eine Einrichtung des religiösen Kultus, die Verwaltung und Ordnung des letzteren aber durchaus Staatsangelegenheit, denn der antike Staat war keineswegs ein rein bürgerlicher, sondern er war ein kirchenpolitischer Organismus.

Schon das Répertoire (der Spielplan) der Aufführungen wurde von Staats wegen festgestellt. Denn darauf lief es ja hinaus, wenn der Archon über Annahme oder Nichtannahme der ihm von den Dichtern eingereichten Dramen entschied oder entscheiden ließ.

Wir haben ferner gesehen, daß der Staat das Theatergebäude errichten ließ, daß er die Schauspieler prüfte und bezahlte, die Dichter honorierte, die Kosten der verliehenen Ehrenpreise auf sich nahm, für die urkundliche Aufzeichnung der Theatergeschichte und sogar für die Herstellung unverfälschter Texte der klassisch gewordenen Dramen Sorge trug. Der privaten Thätigkeit blieben nur die Zusammenbringung, Einübung und Ausstattung des Chors überlassen, oder vielmehr auch diese nicht ganz, denn die Choregie war schließlich doch auch eine staatliche Einrichtung, jedenfalls war sie staatlicher Beaufsichtigung unterworfen.

So war das Theater völlig verstaatlicht, während es bei uns nur in polizeilicher Hinsicht, nicht aber (oder doch, was die Hoftheater anbelangt, nur ganz mittelbar) in finanzieller und noch weniger in dramaturgischer Beziehung der Leitung des Staates unterliegt.

Gerade aber aus der Verstaatlichung des griechischen Theaters erklärt sich seine Blüte und zugleich auch die Blüte der dramatischen Kunst, soweit die Blüte der letzteren aus äußeren Verhältnissen erklärt werden kann.

Der Staat verfolgte als Inhaber und Leiter des Theaters kein finanzielles Interesse, wie er das ja, wenigstens in Athen, durch die Einrichtung des Schaugeldes in deutlichster Weise bekundet hat.

Der Staat verzichtete also auf jeden Unternehmergewinn. Infolge dessen befand er sich in der günstigen Lage, bei der Feststellung des Spielplans (des Répertoires) lediglich ethische und ästhetische Rücksichten maßgebend sein zu lassen. Zum mindesten konnte er so verfahren; ob er in Wirklichkeit es immer gethan, ist freilich eine andere Frage.

Die für die Aufführungen auszuwählenden Dramen sollten nur einmal gespielt werden. Wiederholungen wurden nicht beabsichtigt. Die Theaterleitung wurde also nicht, wie bei uns, dazu gedrängt, Sensationsdramen, welche für längere Zeit kassenfüllende Zugkraft besitzen, vor solchen zu bevorzugen, deren echt künstlerische Einfachheit häufiger Wiederholung entgegensteht.

Die Aufführungen fanden in Athen nur zweimal im Jahre während weniger Tage statt. Das Theaterpublikum blieb also vor Blasiertheit, der schlimmsten Feindin aller Kunst, bewahrt. Die Theaterleitung aber brauchte nicht für immer neue, stärkere Reizmittel zu sorgen, geriet nicht in die Versuchung, bedenklichen Geschmacksrichtungen der Volksmasse nachzugeben und die Bühne zu einer Stätte sinnlich aufregender, vielleicht sogar sittlich verführender Darstellungen zu machen.

An jedem Spieltermine gelangte eine ganze Reihe von Dramen zur Aufführung. Diese Einrichtung hatte gewiß große Schattenseiten, und ist es schwer begreiflich, wie sie sich hat einbürgern und behaupten können. Schon das versteht man nicht recht, wie die Griechen es physisch zu leisten vermochten, mehrere Tage hintereinander von früh bis abends im Theater auszuhalten. Uns moderne Menschen ermüdet oft schon eine dreistündige Vorstellung. Aber freilich gehen wir auch erst am Abend ins Theater, nachdem wir unsere geistige Frische in des Tages Arbeit oder Lust mehr oder weniger aufgebraucht haben. Noch anderes kann man zur Erklärung anführen, so z. B., daß die griechischen Theaterbesucher in freier, oft wohl auch in frischer Luft verweilten, während wir in dumpfen Räumen sitzen müssen. Immerhin bleibt die griechische Ausdauer im Theatersitzen einigermaßen ein Rätsel, das auch durch den Hinweis auf die von den Besuchern der Oberammergauer Passionsspiele geübte Geduld nicht gelöst wird. Allenfalls aber mag man daran erinnern, wie auch bei uns das Publikum gar nicht selten aufregenden Gerichtsverhandlungen tagelang mit unverdrossener Aufmerk-

samkeit folgt. Die geistige Spannung läßt die leibliche Ermüdung nicht aufkommen.

Wie dem aber auch sein mag, der große Umfang des an jedem Aufführungstermine abgespielten Répertoires bot, da, wie schon bemerkt, immer fast durchweg neue Stücke gegeben wurden, den großen Vorteil dar, daß jedesmal auch mehrere Dichter berücksichtigt und dadurch in ihrem Streben ermutigt werden konnten. Dem dramatischen Dichter Griechenlands war der Weg zur Bühne überhaupt nicht so erschwert und dornenbesät, wie dem der Neuzeit. Die Gründe ergeben sich aus dem, was oben gesagt wurde. Der griechische Dramatiker, der ein Werk seines Geistes auf die Bühne bringen wollte, war in der angenehmen Lage, nur mit einem hohen Staatsbeamten (dem Archonten) verhandeln zu müssen, der persönlich an der Sache nicht interessiert war: der moderne Dichter sieht sich an einen Intendanten oder Direktor gewiesen, welcher, mag er auch noch so ideal gesinnt sein, doch zunächst die Geldfrage sorgsam erwägen muß, ehe er zur Annahme eines neuen Stückes sich entschließt. Da eben unsere Theater, weil sie nicht Staatsinstitute sind, der Kunst nur dann finanzielle Opfer bringen können, wenn der Inhaber den Willen und die Mittel besitzt, einen Fehlbetrag zu decken, so kann in der Regel die Theaterleitung nur solche neue Stücke annehmen, von denen man erwarten darf, daß sie eine über die erste Vorstellung hinausreichende Zugkraft haben werden. Aber selbst wenn er diese Erwartung hegen darf, wird der vorsichtige Bühnendirigent die Honorarsätze möglichst niedrig zu stellen sich bemühen, um das doch immer vorhandene Risiko herabzumindern, namentlich wenn es sich um das Erstlingswerk eines Dichters handelt. So wird durch den Zwang der Verhältnisse der Verkehr zwischen Theaterdirigenten und Dichtern leicht in unerfreuliche Bahnen gelenkt, und es werden die Hervorbringungen des dramatisch-dichterischen Schaffens zum Gegenstand rein kaufmännischer Berechnung gemacht. Der Kunst ist ein derartiger Zustand unbedingt nachteilig, zumal da er häufig zur Folge hat, daß auch der Dichter zum Geschäftsmanne wird und als solcher einerseits seine Werke von vornherein auf Kassenerfolg zuschneidet, andrerseits an die Theaterleitungen die höchsten Anforderungen stellt, deren Gewährung diese unter Umständen zu schädlicher Sparsamkeit in Bezug auf die Ausstattung nötigt. Selbst das System der Tantièmen, obwohl immerhin ein leidlicher Ausweg, hat doch große Bedenken gegen sich, schon weil es den Dichter zum Mißtrauen gegen die Theaterleitung, zu argwöhnischem Nachrechnen anreizen kann.

Den Bühnendichtern Athens blieben verdrießliche Verhandlungen über den leidigen Geldpunkt erspart: sie erhielten für jedes angenommene Drama ein festes Honorar, das — so scheint es wenigstens — weder erhöht noch

geschmälert werden konnte und in jedem Falle ausgezahlt wurde, auch dann, wenn das Stück entschieden mißfallen hatte. Diese Sicherheit verlieh den Dichtern auch eine unabhängigere Stellung gegenüber dem Publikum. Der Mißerfolg eines Stückes war ja dem Verfasser gewiß peinlich genug, aber er ließ sich leichter als bei uns ertragen, da von vornherein nur eine einmalige Aufführung auf einem und demselben Theater beabsichtigt war. (Vgl. auch das oben, S. 134, Gesagte.)

Ähnlichen Vorteil, wie den Dichtern, bot die Verstaatlichung des Theaters den Schauspielern: auch sie waren ihres Honorars sicher, gleichviel ob die Theaterkasse gute oder schlechte Geschäfte machte.

Durch die Verstaatlichung des Theaters wurde innerhalb eines Staatsgebietes jede Konkurrenz ausgeschlossen. Es konnten also z. B. in Athen nicht mehrere Bühnen bezüglich der Ausstattung einander überbieten wollen, um das Publikum anzulocken. Zwischen den einzelnen Choregen fand freilich ein Wettbewerb statt, aber ein harmloser, weil gerade in der Ausstattung des Chors, deren Beschaffenheit überdies durch den Inhalt des einzelnen Dramas bedingt wurde, großer Luxus gar nicht entfaltet werden konnte. So war dem griechischen Theater es vergönnt, die Einfachheit der scenischen Ausstattung und damit die Möglichkeit billigen Betriebes sich zu bewahren. Gewiß ein großer Vorteil!

Das griechische Theater trug — ursprünglich in Wirklichkeit, später wenigstens der Fiktion nach — einen religiösen, fast möchte man sagen: einen kirchlichen Charakter. Durch denselben ist es nun freilich auf die Dauer vor arger Verweltlichung nicht geschützt worden, aber wenigstens vor der Entwürdigung, zu einer bloßen Einrichtung des Vergnügens herabzusinken, ist es durch ihn bewahrt worden. Ein leiser Hauch höherer Weihe blieb ihm auch in später Zeit noch eigen. Der schöne Gedanke, daß die dramatische und die mimische Kunst der Verherrlichung des Göttlichen zu dienen berufen seien, verblaßte wohl allgemach, aber er erstarb nicht.

§ 7. **Die Gesamtentwickelung des griechischen Theaters.** Ein Geburtsjahr des griechischen Theaters läßt sich nicht angeben. Ebensowenig ein Todesjahr. Das Entstehen sowie das Absterben waren langsam verlaufende Vorgänge, und beide entziehen sich — wie die meisten sittengeschichtlichen Entwickelungen — in ihren Einzelheiten der eindringenden und sicheren Beobachtung.

Die Anfänge des griechischen Theaters fallen in das dritte Viertel des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts (550 bis 525 v. Chr.), sie knüpfen sich an den Namen des halblegendarischen Thespis, der zuerst dem dionysischen Chor einen Schauspieler entgegengestellt haben soll.

Das Absterben des griechischen Theaters wurde bedingt durch das allmähliche Erlöschen des hellenischen Götterglaubens und Götterkultus, durch den Niedergang des gesamten hellenischen Geisteslebens, durch das politische und wirtschaftliche Herabsinken Athens von der in den Perserkriegen erstiegenen Höhe. Die ersten Anzeichen des drohenden Verfalls der altgriechischen Kultur sind wahrnehmbar bereits zur Zeit des peloponnesischen Krieges. Von dessen Ende ab schritt Griechenland mit raschen Schritten dem Untergange seiner Freiheit entgegen. Dann folgten die Zeiten erst der macedonischen, später der römischen Fremdherrschaft. Die letztere gewährte, namentlich unter den Juliern und Antoninen, dem Lande die Wohlthat ruhiger und geordneter Verhältnisse, gestattete auch und förderte sogar die Pflege der Wissenschaft und Kunst, aber die Triebkraft des griechischen Geistes war nahezu erschöpft, und das ihr noch verbliebene Bethätigungsvermögen wandte sich gelehrter Arbeit, schließlich aber der Ausbildung der christlichen Kirchenlehre und Kirchenverfassung zu, lenkte also ein in völlig neue Bahnen.

Wann zum letzten Male auf einem griechischen Theater scenische Agone abgehalten wurden, wann man in Athen zum letzten Male die Lenäen und großen Dionysien nach alter Weise feierte —, wir wissen es nicht. Es scheint aber, daß, wenigstens an einzelnen Orten, das Theater sein mehr und mehr schattenhaft werdendes Dasein bis in das vierte Jahrhundert hinein, bis etwa zur Zeit Konstantins und Julians, fristete. Dann wurde es abgelöst von den Sportspielen des Cirkus und namentlich des Hippodroms, welche seit lange schon ihm gefährlichste Konkurrenz gemacht hatten. Nur elende Trümmer des Schauspielwesens erhielten sich bis in die byzantinische Zeit.

Über die Beziehungen des entstehenden Christentums zu dem antiken Theater werden wir in der Einleitung des dritten Abschnittes dieses Werkes zu reden haben.

Die Geschichte des griechischen Theaters umspannt jedenfalls den gewaltigen Zeitraum von mindestens acht Jahrhunderten. Indessen trotz ihrer großen zeitlichen Ausdehnung ist diese Geschichte überaus arm an Geschehnissen.

Thespis stellte zuerst dem Chor einen Schauspieler gegenüber und verband dadurch mit dem chorischen Tanzgesange die dramatische Darstellung einer Handlung. Etwa zwei oder drei Jahrzehnte später führte Aischylos den zweiten Schauspieler ein und gab dadurch die Möglichkeit des dramatischen Dialoges und kunstvolleren Baues der dramatischen Fabel. Zu Aischylos' Zeit und vielleicht auf seine Veranlassung wurde die Bühne von der Orchestra geschieden. Bis dahin hatten, so scheint es, der bezw. die Schauspieler auf einem inmitten des kreisrunden Tanzplatzes errichteten Gerüste gespielt,

und die Zuschauer hatten im Kreise ringsum gestanden. Möglich, daß noch die vier älteren Stücke, welche von Aischylos uns erhalten sind (Perser, die Sieben, die Schutzflehenden, Prometheus), in dieser Weise aufgeführt worden sind. Große Wahrscheinlichkeit hat freilich diese Annahme nicht für sich, namentlich nicht bezüglich des Prometheus. Jedenfalls war in der späteren Zeit der Dichterthätigkeit des Aischylos die Bühne bereits von der Orchestra getrennt, mit Hinterwand versehen, überdacht und je nach Bedürfnis mit Setzstücken und einiger Maschinerie ausgestattet; in eben dieser Zeit war auch der Zuschauerraum bereits amphitheatralisch eingerichtet, die Sitzbänke jedoch nur aus Holz gefertigt; endlich waren damals schon, wenn nicht bereits seit Thespis' Zeit, Masken und Kothurne in Gebrauch, letztere vielleicht von Aischylos selbst erfunden. Aischylos' jüngerer Zeitgenosse, Sophokles, brachte den dritten Schauspieler auf die Bühne und soll die Anregung zur Dekorationsmalerei gegeben haben. Ebenso kamen bei der Aufführung sophokleischer Stücke (wenigstens der Elektra), wenn nicht noch früher, schon Coulissen zur Verwendung. Zur selben Zeit war aller Wahrscheinlichkeit nach auch das ganze Verwaltungssystem der Theater, einschließlich der Choregie, bereits geregelt. Ebenso die Einrichtung der Agone, nur daß später in den Aufführungscyklus auch Dramen verstorbener Dichter aufgenommen wurden.

Auf dieser verhältnismäßig rasch erreichten Stufe der Ausbildung ist das Theater dann im wesentlichen stehen geblieben. Wohl hat man in späterer Zeit alte Theatergebäude erneuert — so das Dionysostheater zur Zeit des Lykurg (4. Jahrh. v. Chr.) —, dabei ihre Holzbestandteile mit Stein vertauscht, auf den äußeren Schmuck mehr Sorgfalt und Kosten verwandt. Aber die Grundlage des Theaters blieb bis in die römische Kaiserzeit hinein immer dieselbe, und auch dann waren die in einzelnen Gebäuden vorgenommenen Abänderungen, wie etwa die Errichtung einer festen Dekorationswand, doch nicht eben von weittragender Bedeutung. Am ehesten darf eine solche dem Aufbau eines erhöhten Logeions und der Umwandlung eines Teils der Orchestra zu Sitzplätzen zuerkannt werden, da in diesen Maßnahmen das Verschwinden des Chors sich bekundet. Auch das eigentliche Schauspiel- und Schauspielerwesen scheint seit Sophokles' Zeit in allen Hauptbeziehungen das gleiche geblieben zu sein: nie sind Frauen zur Bühnenthätigkeit zugelassen, nie ist die Dreizahl der in einem Einzeldrama auftretenden Schauspieler vermehrt, nie ist das (der Aufführung von Kunstdramen dienende) Theater entstaatlicht, nie ist dessen Beziehung zum Dionysoskultus gelöst worden, selbst spät noch gelangte sie zum Ausdruck in den Vereinen der dionysischen Künstler.

Inmitten aller der Bewegungen der unstät flutenden politischen Geschichte,

inmitten aller der Wandelungen, welche das griechische Kulturleben von den Zeiten des Perikles bis etwa zu denen Konstantins über sich ergehen sah, inmitten alles dieses Wechsels beharrte das griechische Theater in den einmal angenommenen Formen. Selbst der Wandel, der sich in der dramatischen Dichtung vollzog — die Begründung einer, im Vergleich mit der aischyleischen und sophokleischen, modern zu nennenden Tragödie und eines bürgerlichen Lustspiels —, selbst dieser Wandel hat, abgesehen von der sich mindernden Bedeutung und dem endlichen Schwinden des Chors, nicht umgestaltend auf das Bühnenwesen eingewirkt.

Diese Unbeweglichkeit des Theaters inmitten einer in stäter Bewegung begriffenen Bewegung hat, anscheinend wenigstens, etwas Unbegreifliches an sich. Zu berücksichtigen ist ja nun freilich, daß gewisse Einrichtungen des Theaters jedem Wandel entzogen sind, weil sie auf Notwendigkeit beruhen, so z. B. das Verhältnis der Lage der Bühne zu der des Zuschauerraumes. In Bezug hierauf sind ja nur zwei Möglichkeiten denkbar: entweder der Zuschauerraum umschließt die Bühne, sei es in Kreis-, sei es in Ellipsenform, oder aber Bühne und Zuschauerraum liegen derartig neben einander, daß die Stirnseite der ersteren dem letzteren zugekehrt ist. Die ersterwähnte Einrichtung ist für dramatische Schaustellungen nicht anwendbar, da die Schauspieler dann einem großen Teile des Publikums den Rücken zuwenden müßten; sie eignet sich dagegen trefflich für Cirkusspiele, in denen die auftretenden Personen (und Tiere) entweder einander gegenüber stehen oder nach allen Seiten hin sich bewegen. Für das dramatische Theater ist also nur die andere Anlage möglich. Ähnlich verhält es sich mit dem amphitheatralischen Aufbau der Sitzreihen: nur durch ihn wird es ja bewerkstelligt, daß die Inhaber der hinter einander befindlichen Sitze ungefähr den gleichen Ausblick auf die Bühne haben. Auch in unseren Theatern ist ja der Zuschauerraum im Grunde amphitheatralisch eingerichtet, denn abgesehen davon, daß das sog. Parterre oder Parquet nach der Bühne zu sich senkt, so sind die oberen Ränge (Galerien) nichts anderes als die oberen Reihen eines Amphitheaters. Andere bauliche Einrichtungen oder vielmehr Nichteinrichtungen des griechischen Theaters entbehren dagegen der inneren Begründung. So z. B. der Mangel eines Daches über dem Zuschauerraum. Doch hierfür ist die Erklärung leicht zu finden: man ersparte sich die kostspielige und überdies wegen der weiten Spannung des Amphitheaters technisch (mindestens in früherer Zeit) schwer ausführbare Dachkonstruktion einfach deshalb, weil sie sehr entbehrlich war, denn für die wenigen Aufführungstage durfte man auf günstiges und beständiges Wetter rechnen. Schwer dagegen versteht man, warum man das Amphitheater nicht bis an das Bühnengebäude heranführte und dadurch ein geschlossenes Ganzes herstellte,

was sich doch, so sollte man meinen, schon aus praktischen Gründen empfohlen hätte und von den Römern auch wirklich geübt worden ist. Vielleicht wollte man durch die Beibehaltung der alten Bauweise einen Kostenaufwand vermeiden, der allerdings vermeidbar war.

Immerhin aber haftet dem frühen Abschlusse der Gesamtentwickelung des griechischen Bühnenwesens etwas Rätselhaftes an. Der Schlüssel zu der Erklärung der auffälligen Erscheinung liegt wohl in der Thatsache enthalten, daß das griechische Theater eine Einrichtung des religiösen Kultus war. Religiöse Einrichtungen haben bekanntlich stets ein ganz besonderes Beharrungsvermögen, namentlich aber Einrichtungen liturgischer Art. Diese pflegen, weil die Masse an Formen besonders zäh hängt, auch von denen gern unangetastet gelassen zu werden, welche den inneren Kern, den dogmatischen Gehalt einer Religion, umzugestalten streben. Hat doch sogar das Christentum gar manche äußere Form des polytheistischen Gottesdienstes übernommen, freilich, wenn notwendig, nur unter Umdeutung des ursprünglichen Sinnes.

So versteht man es, daß die einmal festgewordenen Formen des griechischen Bühnenwesens solche Dauerhaftigkeit bewiesen; sie waren durch die religiöse Sitte geheiligt. An sie zu rühren, wäre ein ähnliches Wagnis gewesen, wie es jeder Versuch zur Umgestaltung gottesdienstlicher Einrichtungen ist. Anderes kam hinzu. Die dramatische Kunstdichtung des griechischen Altertums hat sich auf nur einer Bahn bewegt, sie ist immer „klassisch“ — im technischen, nicht im ästhetischen Sinne des Wortes — geblieben, ist nie „romantisch“ geworden. Wäre das Letztere geschehen, so würde das tiefeingreifende Veränderungen der Theaterverhältnisse zur unausbleiblichen Folge gehabt haben. Aber es geschah nicht, und so konnte das Alte um so leichter beharren. Endlich ist zu erwägen, wie in späterer Zeit das Interesse des griechischen Volkes sich dem Theater mehr und mehr entfrembete und den Cirkusspielen zuwandte. Die kleine Gemeinde, welche dem alten Drama treu blieb, hatte Pietät auch für die alten Formen und dachte nicht an deren Umsturz.

Irgend welchen Nachteil hat, so weit man es ersehen kann, das Beharren des Theaters bei den einmal angenommenen Formen nicht gehabt. Denn man wird doch nicht behaupten wollen, daß es Schuld des Theaters gewesen sei, wenn das griechische Drama nur in der „klassischen“ und nicht auch in der „romantischen“ Form sich entwickelt hat. Freilich hat das Theater ganz sicherlich dazu beitragen, daß das griechische Drama aus der „klassischen“ Bahn nicht ablenkte. Davon werden wir demnächst reden müssen. Aber daß das Drama von vornherein mit Entschiedenheit in diese Bahn einlenkte, das beruht doch auf anderen Ursachen, auf denselben, welche

für die Entwickelung der bildenden Kunst maßgebend gewesen sind. Romantik und Gotik entsprechen einander, beide erwachsen aus einem psychischen Boden, welcher dem griechischen Geistesleben durchaus fremd war.

Jedenfalls hat das Theater, mittelst dessen das griechische Drama zur scenischen Darstellung gelangte, eine große Leistungsfähigkeit erwiesen. Es hat den Ansprüchen genügt, welche das für Kunst so hochbegabte Volk der Griechen an das Theater stellte, und das ist wahrlich kein geringer Ruhm.

Eine Bemerkung noch ist anzufügen, welche zugleich eine Vermutung ist.

Das griechische Theater war, wie wir wiederholt und nachdrucksvoll hervorhoben, eine religiöse und zugleich eine staatliche Einrichtung. Dem Staate als dem Theaterinhaber lag jede finanzielle Spekulation fern, er verzichtete darauf, aus dem Theaterbetriebe Gewinn ziehen zu wollen, er brachte vielmehr ihm finanzielle Opfer. Dadurch wurde die Theaterleitung der ängstlichen Sorge für die Füllung der Kasse überhoben und die Möglichkeit ihr gegeben, lediglich ethische und ästhetische Rücksichten für sich maßgebend sein zu lassen. Ob sie dies nun in Wirklichkeit immer gethan hat, ja, ob sie es jemals in vollem Maße und Umfange gethan hat, das ist eine Frage, welche sich bei der Dürftigkeit dessen, was wir von griechischer Theatergeschichte wissen, nicht beantworten läßt. Immerhin kann man aus mehrfachen und gewichtigen Gründen geneigt sein, sie entschieden zu verneinen. Man darf dabei auf die sittliche Bedenklichkeit so manches uns noch erhaltenen Dramas sich berufen. Aber eins ist sicherlich immer geschehen: es wurden zur Aufführung nur Dramen zugelassen, deren Bau und Anlage künstlerisch gegliedert war, denen also ein mindestens formaler Kunstwert zukam; ausgeschlossen wurden alle formlosen, lediglich auf Augenblickswirkung berechneten Erzeugnisse dramatischer Dichtung. Das, was wir Posse, Farce, Schwank, Vaudeville, Einakter, Humoreske oder sonstwie nennen, war für das griechische Staatstheater einfach nicht vorhanden; tiefer, als bis zum bürgerlichen Lustspiele, ist dies Theater nicht herabgestiegen. Nun aber ist doch anzunehmen, daß dramatische Hervorbringungen der derbkomischen, plebejischen Muse nicht gefehlt haben. Wer das Nichtvorhandensein der dramatischen Farce in der griechischen Litteratur behaupten wollte, würde dieser Litteratur den Besitz einer Gattung absprechen, die sonst allenthalben angetroffen wird, wo nur immer dramatische Dichtung sich entwickelt hat. Gab es aber auch in Griechenland dramatische Farcen, so müssen sie auch irgendwie theatralisch aufgeführt worden sein. Denn abgesehen davon, daß derartige Dichtungen nur durch die mimische Darstellung zur Wirkungsfähigkeit gelangen, während sie beim Lesen meist als recht schal und abgeschmackt erscheinen, so konnte damals, als man den Buchdruck nicht kannte, auf eine Verbreitung durch die Presse, wie sie bei uns so üblich ist, nicht gerechnet

werden. Die theatralische Aufführung kann nun in einfachster Weise etwa so erfolgt sein, daß gewerbsmäßige Schauspieler niederen und niedersten Ranges sich auf Bestellung oder auch als ungebetene Gäste bei privaten Festlichkeiten einfanden, eine Bühne improvisierten und nun ihre Possen zum besten gaben. Es können aber auch sowohl ständige wie wandernde Privatbühnen, etwa unseren Tingeltangeltheatern und Cafés chantants vergleichbar, bestanden haben, namentlich in den großen Handelsstädten der späteren Zeit, wie z. B. in Alexandria. Und diese Annahme hat, wenn man von neuzeitlichen Sittenzuständen auf diejenigen des Altertums zurückschließen darf, jedenfalls viel Wahrscheinlichkeit für sich. Schon weil es nicht recht glaublich ist, daß die Lust der Griechen an dramatischen Aufführungen durch die wenigen Spieltage der staatlichen Theater hinlänglich befriedigt worden sei. Es würde demnach zwei, durch eine weite Kluft geschiedene Arten des Theaters gegeben haben: das staatliche Theater für das kunstmäßige Drama und das private Theater für die Posse oder Farce. Auf der Bühne des letzteren dürften schwere Massen urwüchsigen Humors, kräftigsten Witzes und auch unflätigster Zoten verbraucht worden sein, meist wohl in Form der Improvisation, etwa wie in der italienischen Commedia dell' arte, und mit Verwendung stehender Charakterfiguren. Auf eine solche niedere Possenbühne deutet das hin, was über die megarensische Komödie überliefert wird. Unwillkürlich denkt man hierbei auch an die Mimiamben des Herondas. Freilich stehen diese entschieden höher, als Farcen gewöhnlichen Schlages, sind wohl auch nicht für theatralische Aufführung, sondern für Deklamation bestimmt gewesen, aber durch ihr litterarisch geglättetes, nicht anmutloses Gewand sieht man gleichsam die burleske Farce hindurchschimmern.

Was für das eigentliche Griechenland in dieser Beziehung sich nur vermuten läßt, kann für das hellenische Kolonialgebiet in Unteritalien (Groß-Griechenland) mit Sicherheit nachgewiesen werden. Dort blühte von altersher die sogenannte Phlyakenposse, eine Farcendichtung niederster Art, welche aber um Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. durch den aus Tarent (oder Syrakus) gebürtigen Dichter Rhinton zu einer gewissen litterarischen Bedeutung erhoben wurde. Freilich war die Art, wie dies geschah, fragwürdig genug. Während nämlich vorher die Farcen der Phlyaken Mimen im eigentlichen Sinne des Wortes, das heißt derbrealistische und groteske Darstellungen von Scenen des Alltagslebens waren, travestierte Rhinton bekannte Tragödien (insbesondere solche des Euripides) und schuf damit eine Kunstgattung (die sogenannte Hilarotragödie), in welcher allerdings dem Witze ein breiter Raum zur Entfaltung gegeben, zugleich aber auch das Erhabene entweiht und zur Gemeinheit verzerrt wurde. Die Darsteller der Phlyakenpossen,

auch selbst Phlyaken genannt, trugen den Phallos und unförmliche Polster auf Brust und Gesäß, sonst aber die Tracht des gewöhnlichen Lebens. Es waren Possenreißer, Clowns der niedersten Art, welche vermutlich auf Straßen und in Schenken ihre Vorstellungen zum besten gaben und sich dabei einer hölzernen Bühne bedienten. Noch erhaltene Thonfiguren und Vasenbilder veranschaulichen uns derartige Phlyakenaufführungen. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die oskische Atellane und der römische Mimus aus der Phlyakenposse hervorgegangen.

§ 8. **Die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas.** Der dramatische Dichter, welcher bühnenfähige Werke schaffen will, muß die gebührende Rücksicht nehmen einerseits auf die ästhetischen Neigungen des Volkes oder der Volksklassen, für welches oder für welche er dichtet, andrerseits auf die Theaterverhältnisse, welche er vorfindet. In der letzteren Notwendigkeit ist es begründet, daß das Theater auf die Entwickelung des Dramas Einfluß zu üben vermag. Das Drama muß eben, bis zu einem gewissen Grade wenigstens (der übrigens gar nicht niedrig bemessen ist), dem Theater sich anpassen. Der dramatische Dichter ist gleichsam der Gast des Theaters und hat der Hausordnung desselben sich zu fügen, namentlich dann, wenn er die äußere Möglichkeit nicht besitzt, eine Neuregelung der Theatersitten zu veranlassen und durchzusetzen. In so günstiger Lage aber haben sich immer nur wenige befunden.

Wenn man nun versuchen will, innerhalb einer bestimmten Litteratur den Einfluß des Theaters auf die Entwickelung des Dramas festzustellen, so droht freilich die Gefahr, daß man diesen Einfluß überschätze und auf ihn manches zurückführe, was in Wirklichkeit in der ganzen geistigen Eigenart des betreffenden Volkes begründet ist. Auch der Fehler kann gemacht werden, daß man dramatische Erscheinungen aus einer bestimmten Beschaffenheit des Theaters ableitet, während in Wahrheit diese Beschaffenheit auf Anpassung des Theaters an das Drama beruht, so daß also das umgekehrte Verhältnis vorliegt.

Vor beiden Mißgriffen wird gesichert sein, wer Einfluß des Theaters auf das Drama nur in solchen Fällen annimmt, in denen aus logischem Grunde behauptet werden darf, daß die dramatische Dichtung andere Bahnen, als in Wirklichkeit geschehen ist, eingeschlagen hätte, wenn sie nicht durch die Rücksicht auf die einmal gegebenen Theaterzustände daran behindert gewesen wäre.

Für das Abhängigkeitsverhältnis des griechischen Dramas von und zu dem Theater kommen namentlich folgende Thatsachen in Betracht: 1. Der religiöse Ursprung und Charakter des Theaters. — 2. Die Verstaatlichung

des Theaters. — 3. Die Einrichtung des Chors. — 4. Das Nichtvorhandensein eines Bühnenvorhanges. — 5. Die geringe Zahl der Spieltage. — 6. Das Fehlen von Schauspielerinnen. — 7. Die Dreizahl der Schauspieler. — 8. Die Zusammensetzung der Zuschauerschaft. Was über den letzteren Punkt zu sagen ist, wird indessen schon in die Besprechung des Chors einbezogen werden müssen.

Ehe wir in unsere Untersuchung eintreten, ist eine mehrteilige Bemerkung formaler Art vorauszuschicken.

Es sind uns im ganzen 44 vollständige Dramen — 7 von Aischylos, 7 von Sophokles, 18 von Euripides, eins (der Rhesos)von einem unbekannten Dichter, 11 von Aristophanes verfaßt, — aus dem griechischen Altertume erhalten. Das ist an sich eine ansehnliche Zahl, und doch ist es nur ein kleiner Rest dessen, was die griechische Dramendichtung geschaffen hat. Der Umfang der griechischen Dramenlitteratur muß ein ganz ungeheurer gewesen sein. Zu dieser Überzeugung gelangt man schon, wenn man erwägt, daß in der früheren Zeit, d. h. wenigstens bis zum Tode des Euripides, aber jedenfalls noch darüber hinaus, bei jedem tragischen und bei jedem komischen Agon durchweg neue Stücke aufgeführt wurden. Allein bei den Dionysien in Athen kamen folglich alljährlich fünfzehn bis siebzehn neue Dramen (nämlich fünf Komödien, neun Tragödien und drei Satyrdramen oder doch ein solches) auf die Bühne. Nimmt man an, daß dieser Brauch sich nur ein halbes Jahrhundert ohne Unterbrechung und Abänderung erhalten habe, so erhält man die Zahl von 750 bis 850 Dramen. Und das wäre doch eben nur der Umfang der für die athenischen Dionysien bestimmten Dichtungen. Nun fanden aber auch an den Lenäen Agone statt. Endlich ist noch in Anschlag zu bringen, daß die zahlreichen Bühnen außerhalb Athens, mögen sie immerhin ihren Hauptbedarf von dorther bezogen haben, doch wenigstens ab und zu auch Originaldramen zur Aufführung gebracht haben werden. Auch die Zahl der Dramen, welche den einzelnen großen Dramatikern beigelegt werden, zeugt für eine gewaltige Produktivität. Aischylos soll (die Satyrspiele ungerechnet) 70, Sophokles 113, Euripides 75 bis 92, Aristophanes 54 Dramen geschrieben haben. Man könnte geneigt sein, diese unglaubliche Fruchtbarkeit für eine bloße Fabel zu halten, aber die Geschichte des spanischen und die des englischen Dramas weist ganz die gleiche Erscheinung auf. Die wundersame Thatsache zu erklären, ist hier nicht der Ort. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß unter allen Dichtungsgattungen das Drama am ehesten eine gewisse Schablonenhaftigkeit der Bearbeitung verträgt, da die daraus sich ergebenden Mängel seiner Beschaffenheit durch die mimische Darstellung, ja, auch schon durch das nacharbeitende Mitdenken des Lesers einigermaßen ergänzt werden können.

Von jenen 44 uns vollständig erhaltenen Dramen sind die 11 dem Aristophanes zugehörigen Komödien, alle übrigen werden, mit Ausnahme eines einzigen (des Kyklops), das ein Satyrspiel ist, als „Tragödien" bezeichnet. Die herkömmliche Benennung ist jedenfalls geschichtlich berechtigt, sie muß aber auch als sachlich begründet gelten, wenn man Aristoteles' Definition der Tragödie anerkennt, wonach die letztere „die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von einem gewissen Umfange (μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης)" ist. Gegenwärtig pflegt man jedoch, und mit gutem Grunde, den Namen „Tragödie" auf solche Dramen einzuschränken, welche tragische Verwickelung und tragischen Ausgang zeigen, in denen also der Held unterliegt. Daher hat z. B. Schiller seinen „Wilhelm Tell" nicht „Tragödie", sondern „Schauspiel" genannt. Wenn man von dieser Auffassung ausgeht, so findet man, daß eine ganze Reihe der griechischen „Tragödien" in Wirklichkeit nicht Tragödien, sondern Schauspiele mit tragischer Verwickelung, aber mit glücklichem Ausgange sind, Schauspiele, die man im 16. und 17. Jahrhunderte als „Tragikomödien" bezeichnet haben würde (wie z. B. Corneille dies hinsichtlich des „Cid" that). So z. B. Euripides' „Jon" und die taurische Iphigenie, ebenso die „Andromache" und „die Herakliden". Auch Sophokles' „Aias" gehört hierher, nur liegt in Bezug auf ihn die Sache nicht so einfach. Selbst die sophokleische „Elektra" darf man, streng genommen, nicht eine Tragödie nennen, ebensowenig den „Oidipus auf Kolonos" und den „Philoktet". Die „Perser" des Aischylos aber würde man am besten eine „Historie" nennen, so vielleicht auch Euripides' „Troerinnen". Es ist gewiß nicht unwichtig, sich dessen bewußt zu sein, daß die griechische „Tragödie" mehrere dramatische Gattungen in sich einschließt.

Jedenfalls aber ist die griechische „Tragödie" ein durchweg ernstes Drama und steht als solches in scharfem Gegensatze zu der „Komödie". Die Mischung tragischer und komischer Elemente ist der Tragödie völlig unbekannt. Höchstens, daß zuweilen eine Nebenfigur, wie z. B. der Wächter in der „Antigone", eine leise humoristische Färbung zeigt. Eine ganz vereinzelte Erscheinung ist das halbkomische Auftreten des Herakles in der „Alkestis". Die Einreihung einer komischen Person, wie etwa der spanische Gracioso es ist, in das ernste Drama würde an sich den Griechen nicht gerade als Barbarei erschienen sein, aber wohl als etwas, was dem Grundwesen der Tragödie widerstreite. Denn die Tragödie war ihnen ernste, religiöse Dichtung, gleichsam der zum Drama umgestaltete Hymnus. Nach dem Ursprunge der Tragödie konnte dies auch gar nicht anders sein, und der Ursprung ist nicht vergessen worden.

In den Dionysosfesten verherrlichte der tanzende Chor in feierlichen

dithyrambischen Liedern des Gottes dämonische Macht. Besungen wurden in diesen Liedern die Thaten des gewaltigen Gottes, die Kämpfe, die siegreich er bestanden hatte, um die gebührende Verehrung sich zu erringen, die Niederlagen, die er züchtigend seinen Widersachern beigebracht. So hatte das lyrisch empfundene Lied epischen Inhalt, aber nicht epische Ruhe, die leidenschaftlich erregte Erzählung strebte darnach, in Handlung sich umzusetzen, mimisch sich zu gestalten. Aus diesem Drange heraus wurde das Lied umgeboren zum Zwiegespräch zwischen dem Chor und dem Chorführer. Aber auch das konnte nicht genügen, und so wurde dem Chor ein Schauspieler gegenübergestellt, der die im Chorliede besungene Handlung mimisch darstellen sollte, je nach deren Gange bald in dieser, bald in jener Maske auftretend, also verschiedene Personen in sich vereinigend und dem entsprechend Kostüm und Aussehen wechselnd. Damit war die Schöpfung der Tragödie, zugleich auch die Schöpfung des tragischen Theaters vollzogen. Die Hinzufügung des zweiten und des dritten Schauspielers hatte schließlich nur nebensächliche Bedeutung.

Und nun haben wir den Ausgangspunkt gewonnen, von welchem aus wir die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas, und zwar zunächst der Tragödie, im einzelnen zu untersuchen wagen dürfen.

1. Der religiöse Ursprung des tragischen Theaters, welcher zugleich der Ursprung der Tragödie selbst war, verlieh derselben einen theologischen Charakter, den sie stets beibehalten hat, wenn auch späterhin nicht in seiner anfänglichen Düsterheit und Herbigkeit. Die Urtragödie war durch und durch mystisch, war Mysterium, ganz zu vergleichen jenen christlichen Mysterien des Mittelalters. Man vergegenwärtige sich nur die Grundgedanken des aischyleischen „Prometheus“.

Aus dem Dionysosmythus entnahm man gewiß die ersten tragischen Stoffe. Denn am nächsten lag ja, Geschehnisse darzustellen, an denen der gefeierte Gott selbst als Hauptträger der Handlung beteiligt war. Indessen früh schon genügte dieser eine Mythus nicht mehr, trotz seines Reichtums an tragischen Motiven, und man griff in die vielen anderen Mythenkreise über. Die Tragödie hörte auf, ein ausschließlich dionysisches Drama zu sein, sie verlor die Sonderbeziehung auf eine einzelne Gottheit, war fortan, wenn sie auch äußerlich mit dem Dionysoskultus stets verbunden blieb, doch innerlich über diesen erhaben, wurde ein Bestandteil des Gottesdienstes schlechthin. Dadurch gewann sie die Möglichkeit zur Behandlung des höchsten Problemes, das den Menschengeist beschäftigen kann, des Problemes, das in der Frage nach dem Verhältnisse des Menschen zur Gottheit eingeschlossen ist. Und dadurch wieder wurde sie hinausgetragen über den Gedankenkreis des hellenischen Polytheismus und zu einer zugleich tieferen und würdigeren

Auffassung des Göttlichen hingeleitet. So hat sie die Schranken eines Nationaldramas durchbrochen und zu allgemein menschlicher Bedeutung sich emporgehoben.

Die uns erhaltenen Tragödien behandeln (mit einziger Ausnahme der „Perser") mythische Stoffe, meist solche aus dem trojanischen, dem thebanischen und dem attischen Sagenkreise, endlich aus der Atridensage. Das Gleiche gilt im wesentlichen auch von den nicht auf uns gekommenen Dramen, soweit man nach den Titeln, gelegentlichen Bezugnahmen und den uns noch vorliegenden Bruchstücken schließen kann.

In der That auch war die Mythologie eine unerschöpfliche Fundgrube für den dramatischen Dichter, eine Fundgrube, aus welcher er herrlichstes poetisches Edelmetall in schier unbegrenzter Masse entnehmen konnte. Und zwar Edelmetall nicht in roher Gestaltung, sondern durch die epische Dichtung bereits künstlerisch bearbeitet und nur der Umschmelzung in dramatische Form bedürftig. So war der dramatische Dichter der Mühe des Suchens überhoben, überhoben auch der Mühe des Arbeitens aus dem Rohen heraus, er brauchte nur hineinzugreifen in die Fülle der Mythen, welche das homerische und das kyklische Epos bereits in poetische Form herrlichster Art gefaßt hatten. Einem Juwelier kann man ihn vergleichen, dem prächtigste Edelsteine bereits geschliffen und zugeschnitten geliefert werden, so daß ihm nur deren Zusammenfügung zu einem Schmucke übrig bleibt.

Nicht nur aber, daß der griechische Tragiker seine Stoffe fertig vorfand, sondern es besaßen diese Stoffe auch die unschätzbare Eigenschaft der Allgemeinverständlichkeit. Der griechische Mythenschatz war das eigenste Erzeugnis des griechischen Volksgeistes, die epischen Dichtungen, in denen er die künstlerische Gestaltung empfangen hatte, waren Volksdichtungen in dem edelsten und doch auch weitesten Sinne des Wortes. Und noch mehr: diese Mythen waren, zu einem großen Teile, zugleich auch S a g e n, in ihnen war nicht nur das religiöse Denken und Empfinden, sondern auch das politische Leben der Vorzeit zu dichterischer Festigung und Verklärung gelangt, sie waren um deswillen ein allen Volksangehörigen zugängliches und vertrautes Erbgut aus der nationalen Vergangenheit. Nicht, wie wir, der Wünschelrute gelehrter Bildung bedurfte der Grieche, um den Schatz der Mythe zu heben, nicht künstlich brauchte er den Weg zu deren Verständnis sich zu bahnen — nein! für ihn war die alte Überlieferung noch voll lebendig, nicht ein Gegenstand des Forschens und des Wissens war sie ihm, sondern des unmittelbaren Empfindens.

Wahrlich, nie hat sich ein Drama unter so günstigen Bedingungen entwickelt, wie das griechische. Auch andere Völker, wie z. B. die Germanen, haben eine reich gestaltete Götter- und Heldensage besessen, haben ihr feste

Form gegeben in epischen Gesängen. Aber zu dramatischer Bearbeitung sind sie nicht gelangt. Denn so lange die Sage noch lebendig war und die Heldenlieder noch volkstümlich, da waren die staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse noch nicht weit genug vorgeschritten, um das Aufblühen eines Dramas zu gestatten. Nach langen Jahrhunderten erst erfüllten sich die unerläßlichen Voraussetzungen, und das Drama konnte entstehen. Inzwischen aber war die alte Sage abgewelkt und das alte Lied verklungen, nicht mehr an die alten Götter glaubte das Volk, und nicht mehr oder doch nur noch in dämmerndem Erinnern gedachte es der alten Helden. So war der heimische Quell verschüttet, aus dem die Dichter lautere Flut hätten schöpfen können. Wohl war es möglich, ihn wieder aufzugraben durch gelehrte Forschung, aber sein Erguß war dann doch nur ein künstlicher, das der alten Sage entfremdete Volk konnte sich an ihm nicht mehr laben. Und nun mußten die Dichter sich anderen Brunnen zuwenden, oft solchen, die im ausländischen Boden sich befanden. Auch diesen entfloß Poesie, aber sie war dem Volke nicht unmittelbar verständlich, war ihm kein trautes Erbe aus heiliger Vorzeit.

Die griechischen Tragiker haben ausschließlich den Strom der hellenischen Mythe über die Bühne rauschen lassen. Nie ist es ihnen in den Sinn gekommen, fremdländische Sagen zu behandeln. Es lag eben für sie nicht das geringste Bedürfnis vor, poetische Anleihen etwa bei Persern oder Ägyptern zu machen. Auch fehlte den Griechen ganz jener zugleich weltbürgerliche und romantische Sinn, welchem geistige Entdeckungsfahrten in die Dichtung des Auslandes als eine Freude erscheinen.

Mehr befremden kann es, daß fast nie geschichtliche Stoffe für das tragische Theater bearbeitet worden sind. In Bezug auf die Dramatisierung zeitgenössischer Ereignisse mußte freilich das Beispiel des Phrynichos abschreckend wirken. Dieser hatte die Eroberung Milets durch die Perser auf die Bühne gebracht, und das Stück hatte die Zuschauer bis zu Thränen erschüttert. Gleichwohl fand man die Wahl des Stoffes so unpassend, daß man die fernere Aufführung des Stückes verbot und den Verfasser zu einer Geldbuße von 1000 Drachmen verurteilte, weil er ein „heimisches Leid (*οἰκήια κακά*)“ dargestellt habe. Möglich, daß dieser Grund nur ein Vorwand war, und daß man in Wirklichkeit den Dichter bestrafte, weil sein Werk Anlaß zu diplomatischen Verwickelungen mit dem Perserkönige geben konnte. Jedenfalls hatte seitdem niemand mehr Lust zur dramatischen Behandlung zeitgeschichtlicher Themata. Nur Aischylos wagte sich in den „Persern“ noch einmal auf dieses verfängliche Gebiet, verlegte aber die Scene in das Ausland. Die Scheu vor zeitgeschichtlichen Stoffen kann man übrigens recht wohl verstehen, denn aus sachlichen Gründen ist sie ja

auch da durchaus begründet, wo dem Dichter keine Polizeistrafen drohen. Schwer aber begreift man, warum, so viel wir wissen, nie weiter zurückliegende Geschichtsvorgänge bearbeitet worden sind, auch nicht einmal in der späteren Zeit, nachdem doch Persönlichkeiten, wie Philipp, Demosthenes, Alexander d. G., Agesilaos, Epaminondas, Demetrios Poliorketes u. a., die zu dramatischer Behandlung — so sollte man wenigstens meinen — geradezu reizen mußten, ihre glänzenden Rollen auf der Weltbühne gespielt hatten. Sagen zu wollen, daß die dramatische Fruchtbarkeit bereits erschöpft gewesen sei, würde eine gar zu wohlfeile Erklärung sein. Die tragischen Dichter waren auch in den späteren Jahrhunderten ganz gewiß nicht ausgestorben, und je weniger begabt sie waren, desto begieriger hätten sie doch derartigen dankbaren Stoffen nachjagen müssen. Nein, der Grund, weshalb es gleichwohl nicht geschah, kann nur in dem religiösen Wesen des Theaters gefunden werden, nur darin, daß andere, als religiöse d. h. mythische Stoffe, für unpassend erachtet wurden, ganz ebenso wie man aus dem gleichen Grunde auch im Mittelalter nur sehr selten profane Geschehnisse zu behandeln gewagt hat. Ein Theater, welches gottesdienstliche Einrichtung ist oder auch nur an den Gottesdienst sich anlehnt, muß weltlichen Stoffen gegenüber sich abweisend verhalten.

So blieb die Mythe die einzige Stoffquelle der griechischen Tragiker. Auf die Dauer wirkte, wie jede Einseitigkeit, so auch diese Ausschließlichkeit doch nachteilig. Der mythologische Kreis war gewiß ein sehr weiter, aber nicht alle seine Einzelgebiete waren dramatisch ertragsfähig. Von gar manchen Einzelmythen mußte von vornherein abgesehen werden, weil sie zu entlegen, zu wenig allgemein verständlich waren. Am ergiebigsten erwiesen sich die trojanische und die thebanische Sage. Allmählich aber wurde doch auch dies fruchtbare Feld abgebaut. Die Dichter sahen sich also zu wiederholter Bearbeitung derselben Stoffe gedrängt und damit auf eine Bahn des Schaffens gelenkt, auf welcher die schwächeren Talente notwendig zu Fall kommen mußten.

Dazu kam etwas anderes. Die mythischen Helden der Tragödie — die Atriden, die Labdakiden, die Kekropiden und wie sie alle heißen —, sie ragen als Göttersöhne und Heroen über das gemeine Menschenmaß hinaus. Der dramatischen Behandlung derartiger Persönlichkeiten ist nur die Kraft genialer Dichter gewachsen. Nur ein Dichterheros ist würdig und fähig, die Heroen der Mythe dramatisch zu gestalten. Unter der Hand der minder Begabten werden die mythischen Helden gar leicht zu hohlen Figuren oder sinken herab zu gewöhnlichen Menschen, denen die heroische Maske, die sie tragen oder doch tragen sollen, übel genug paßt. Man lese Euripides' „Elektra“, wenn man die ganze Ekelhaftigkeit der Verzerrung

erkennen will, die ganze widerliche Verkrüppelung, zu welcher mythische Helden herabgewürdigt werden können. Was von den Heroen gilt, das gilt in noch höherem Maße von den Göttern.

In der griechischen Mythe sind die Göttersage und die Heldensage innigst mit einander verwoben. Daraus ergaben sich zwei Gefahren bei der Umsetzung der Mythe in das Drama. Der Dichter konnte erstlich versucht sein, sich die Lösung des Knotens der Handlung auf psychologischem Wege zu ersparen, indem er sie einfach durch den Machtspruch eines Gottes erfolgen ließ. In Wirklichkeit ist dies nun freilich selten geschehen, wenigstens wenn wir auf Grund der uns erhaltenen Dramen urteilen dürfen. Der berüchtigte deus ex machina bei Euripides ist weit besser, als sein Ruf, denn er erscheint meistens doch erst dann, wenn die dramatische Handlung bereits ihren natürlichen Abschluß gefunden hat und höchstens nur noch eine zusammenfassende Betrachtung ihres Verlaufes oder eine Hindeutung auf ihre Folgen für die Zukunft gestattet. Immerhin ist der den Epilog sprechende Gott eine verfehlte, weil überflüssige Figur, die sich nur aus dem religiösen Charakter der Tragödie erklären und entschuldigen läßt. Schlimmer war, daß der Dichter verleitet werden konnte, in der Charakteristik seiner Helden sich auf die überlieferten typischen Züge zu beschränken, also auf die feinere Seelenmalerei zu verzichten. Dieser Gefahr war gerade der größte Tragiker, Aischylos, am meisten ausgesetzt, da eben er sich bestrebte, Götter und Heroen in übermenschlichen Maßen erscheinen zu lassen. Sophokles und Euripides, welche — namentlich der letztere — das Größenverhältnis der dramatischen Gestalten herabminderten, wurden eben dadurch zu weit feinerer Ausarbeitung der Charaktere veranlaßt. Euripides hat sogar in psychologischer Kleinmalerei Bewundernswertes geleistet.

So hat die einseitige Beschränkung auf die Behandlung mythischer Stoffe der tragischen Dichtung doch auch Nachteile gebracht. Ja, man irrt wohl nicht in der Annahme, daß diese Einseitigkeit es wesentlich mitverschuldet hat, wenn die griechische Tragödie nach kurzer herrlicher Blütezeit dahingesiecht und gewelkt ist, ohne je die Kraft zu einer Verjüngung und Wiedererhebung zu besitzen, wie sie anderen Dichtungsgattungen eigen war, so z. B. dem Epos, das noch in Quintus Smyrnäus einen mindestens formengewandten Erneuerer fand.

Durch den religiösen Charakter des Theaters wurde aber der Tragödie nicht nur der religiöse Inhalt, sondern auch eine ausgeprägt religiöse Richtung gegeben. Die Tragödie sollte religiöse Dichtung sein, gleichsam eine Predigt in teils dialogischer, teils (in den Chorliedern) lyrischer Form, dem Gottesdienste, der Verherrlichung der Götter sollte sie dienen. Die Bühne vertrat die Stelle der nicht vorhandenen Kanzel. So seltsam nun

auch dem neuzeitlichen Menschen ein derartiges Theater, das zugleich Kirche ist, erscheinen mag, so ist an sich doch nicht das Geringste dagegen einzuwenden. Der Gottesverehrung zu dienen kann der Kunst nur zur Ehre gereichen, zugleich auch zur Förderung, da sie dadurch auf das höchste Ziel gerichtet, mit würdigstem Gedankeninhalte erfüllt wird. Aber gerade unter griechischen Verhältnissen war die Kirchlichkeit des tragischen Theaters doch mit Gefahren verbunden. Der griechische Götterglaube entbehrte der dogmatischen Festigung und war nicht auf Offenbarung gegründet. Infolge dessen mußte die Theologie sich in Philosophie umsetzen, zumal bei einem Volke, daß trotz aller Lebendigkeit seiner Phantasie doch so befähigt zu dialektischer Begriffsauffassung, so verstandesklar, so erkenntnisbegierig war. Der tragische Dichter wurde also, weil er Theolog sein sollte, dazu gedrängt, Religionsphilosoph zu werden, denn die naive Erfassung der Mythe konnte weder ihm noch seinem Publikum genügen. Und nun waren zwei Möglichkeiten vorhanden. Entweder das Aufsteigen zum Mysticismus, indem die polytheistische Göttermythe als der poetische Ausdruck monotheistischer Weltanschauung aufgefaßt und dem entsprechend gedeutet wurde. Oder aber das Herabsteigen zum Rationalismus, indem man die Mythe samt ihren Göttern als das Erzeugnis spielender und unlogischer Phantasie betrachtete. Das erstere ist bei Aischylos, das letztere bei Euripides geschehen. Die rationalistische Auffassung mußte notwendig zum Skepticismus sich steigern, denn machte man einmal die Mythe zum Gegenstand der Kritik, so gab es dann keinen Halt mehr. Es konnte daher die Wirkung der Tragödie in das Gegenteil dessen umschlagen, was sie leisten sollte: statt die Götter zu verherrlichen, zweifelte sie dieselben an, statt den Glauben zu stützen, untergrub sie ihn. Man kann dies deutlich bei Euripides wahrnehmen. Dieser Dichter war gewiß kein Spötter und Verächter der Religion, er war gewiß religiösen Empfindens wohl fähig, wie er in manchen schönen Versen bekundet hat. Aber gerade weil er es war, wurde er irre an dem Glauben: die Götter der Mythe erschienen ihm als behaftet mit den Schwächen der Menschlichkeit, das Vorhandensein des Bösen in der Welt als unvereinbar mit göttlicher Gerechtigkeit, alles vermeintliche Wissen von göttlichen Dingen als Täuschung. So zerfaserte er den Glauben, bis nichts mehr davon übrig blieb, als ein fadenscheiniger Deismus und eine wohlgemeinte, aber wässrige Moral. Der Tragiker Euripides und der Tragiker Voltaire sind einander sehr ähnlich als Verkünder einer flachen Aufklärungsphilosophie, nur ist der erstere ein ungleich größerer Dichter, als der letztere, und dieser hinwieder ein ungleich schärferer Denker, als der erstere. Nicht erst der Bemerkung bedarf es, daß die religionsphilosophische Richtung der Tragödie, zu welcher sie durch den religiösen Charakter des Theaters hingedrängt

wurde, das Aufkommen jenes rhetorischen und lehrhaften Stiles, der bei Euripides so üppig blüht, zur notwendigen Folge hatte. Das Hauptgeschäft der tragischen Helden bestand nunmehr in schulgerechtem Disputieren über metaphysische Dinge, in tiefsinnigen oder tiefsinnig sein sollenden Räsonnements über Fragen der Sittenlehre. Ganz ohne Zweifel enthalten diese philosophierenden Tragödien viele schöne Denksprüche — man kann aus Euripides ein ganzes „Laienbrevier" zusammenschreiben —, aber in dem vielen Denken erstickt nahezu die dramatische Kunst.

Will man die griechischen Tragödien, wie wir oben thaten, mit Predigten vergleichen, so ist das Grundthema aller dieser, sei es nun mystisch oder rationalistisch angehauchten, Predigten die Ohnmacht des Menschen gegenüber der Gottheit, überhaupt die Nichtigkeit alles Irdischen. Es geht durch diese Dichtungen ein düsterer, asketischer Zug hindurch, der mit der sonstigen Sinnesart der Hellenen in wenigstens scheinbarem Widerspruche steht.

Nach der Auffassung der Tragiker wird der Menschen Los unabänderlich bestimmt durch den Willen und das Walten einer höheren Macht, sei es nun der Götter oder des noch über diesen stehenden und auch sie zwingenden Schicksals. Alles Widerstreben gegen diese höchste Gewalt ist nicht nur fruchtlose Thorheit, sondern es ist auch Frevel, der erst recht den Zorn der Himmlischen reizt. Solcher Frevel, solches Verkennen der menschlichen Beschränktheit, solcher Übermut (ὕβρις) wird den Helden der Tragödie als Schuld beigemessen.

Die Schuld des Helden in der griechischen Tragödie ist also, um so zu sagen, eine theologische, nicht eine im engeren Sinne des Wortes sittliche; sie entspringt einer Sünde lediglich gegen die Gottheit, nicht zugleich auch einer Sünde gegen die Menschheit. So müssen z. B. Pentheus und Hippolyt untergehen, weil dieser der Artemis, jener dem Bakchos widerstrebte. Oidipus verfällt dem Verderben, weil sein Leben und sein Glück eine Verhöhnung der Orakel war und er selbst trotzig der Göttermahnung sich verschloß, die durch Teiresias' Mund an ihn gerichtet ward. Aias wird in Wahnsinn und Schmach gestürzt, weil er Athene nicht ehrte. Der Muttermörder Orest dagegen wird entsühnt, denn nur Apollons Gebot hatte er erfüllt, als er Klytaimestra erschlug. Die Kindesmörderin Medeia wird gerettet, denn gegen keine Gottheit hat sie sich versündigt.

Durch diese rein theologische Auffassung des Schuldbegriffes wird dieser letztere nicht im mindesten aufgehoben, aber er ist ein ganz anderer, als der bei uns übliche. Wir haben hier nicht zu untersuchen, ob wir oder die alten Tragiker sittlicher denken, sondern nur zu fragen, ob der antike oder der moderne Schuldbegriff für die Tragödie wirkungsvoller ist. Theoretisch muß man da gewiß sich zu Gunsten der antiken Auffassung

entscheiden, denn durch sie wird der Begriff der Schuld vertieft, indem diese dem Kreise der menschlichen Beziehungen entrückt und in das metaphysische Gebiet verlegt, gleichsam zu transscendentaler Bedeutung erhoben wird. Für die Praxis des dramatischen Dichtens aber ist dies Verfahren doch sehr bedenklich, denn es ist bei ihm dem Dichter kaum möglich, eine ausreichende psychologische Begründung der Schuld zu geben und dadurch die letztere auch dem gemeinen Verstande als Schuld und nicht als Verhängnis, die ihr folgende Strafe als Strafe und nicht als Rache des beleidigten Gottes erscheinen zu lassen. Indessen in Bezug auf die Auffassung von Schuld und Strafe muß man die Möglichkeit und selbst die Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die antiken Menschen eben anders, vielleicht sogar richtiger gedacht haben, als wir es thun. Uns ist hier nur die, so zu sagen, technische oder dramaturgische Seite der Sache wichtig. Zur vollen Wirkung der Tragödie ist erforderlich, daß der Dichter mit möglichster Deutlichkeit uns veranschauliche, wie der Held durch sein Handeln und zwar durch sein psychologisch begründetes Handeln sich mit sittlicher Schuld belastet und dadurch sein Verderben heraufbeschwört. Dieser Aufgabe nun vermochte der antike Tragiker nicht in vollem Maße zu genügen, eben wegen der transscendentalen Beschaffenheit des für ihn gültigen Schuldbegriffes. Selbstverständlich leidet darunter der Bau der antiken Tragödie: er entbehrt des festen psychologischen Kittes und gestattet zudem dem Handeln des Helden nicht den erforderlichen weiten Spielraum.

So hat auch in dieser Beziehung die durch den religiösen Charakter des Theaters bedingte theologische Richtung der Tragödie der letzteren Nachteil gebracht. —

Noch eins ist zu bemerken, was freilich als nebensächlich oder auch als zweifelhaft erscheinen kann.

In dem sakralen Wesen des griechischen Theaters war das feierlich steife, fast priesterlich zu nennende Kostüm der tragischen Schauspieler begründet. Daß diese ebenso unschöne wie unbeholfene Gewandung — ebenso wie die Masken, welche freilich mit dem religiösen Kultus nichts zu schaffen haben — die Entfaltung der mimischen Kunst arg beeinträchtigen und also auch die scenische Darstellung der Tragödie schwer schädigen mußte, das liegt auf der Hand und wurde auch schon oben (S. 109 f.) in anderem Zusammenhange von uns hervorgehoben. Die Tragödie als Dichtung freilich brauchte unter dieser Sitte nicht zu leiden, denn die mangelhafte Aktion der Schauspieler benachteiligt zwar die Bühnenwirkung des Dramas, aber doch nicht dessen Bau und Text. Indessen mittelbar dürfte die Sache dennoch von nachteiligem Einflusse gewesen sein. Unwillkürlich vergegenwärtigt sich der dramatische Dichter bei seinem Schaffen die Art und Weise, wie die von

ihm gezeichneten Gestalten von den Schauspielern auf der Bühne dargestellt werden. Es kann folglich kaum ausbleiben, daß er sich bestrebt, das Bewegungsmaß (das Tempo) des Dialoges mit dem der schauspielerischen Aktion in Einklang zu setzen, also z. B. der dialogischen Rede raschen, sprunghaften Fluß zu geben, wenn er von den Schauspielern einen lebendigen und bewegten Vortrag erwartet. Der griechische Tragiker durfte eine solche Erwartung nicht hegen, er mußte vielmehr von den Schauspielern seiner Bühne eine feierlich abgemessene, von wenig Mimik begleitete Vortragsweise voraussetzen. Daraus darf man es wohl erklären, daß die griechische Tragödie so reich an langgesponnenen Reden ist, daß die Zahl der auf jede handelnde Person durchschnittlich entfallenden Verse erheblich größer ist, als im neuzeitlichen Drama. Freilich wären statistische Untersuchungen über dieses Verhältnis noch sehr wünschenswert. Denn die Sache liegt keineswegs so einfach, daß, um zu sicheren Schlüssen zu gelangen, einfache Durchzählungen und Gegenüberstellungen der gefundenen Ziffern genügen könnten. Es muß vielmehr auch auf den Charakter und das Alter der dramatischen Personen (ob leidenschaftlich oder ruhig, ob alt oder jung) und auf den Inhalt der Rede sowie auf deren Affekt Rücksicht genommen werden. Übrigens finden auch in der griechischen Tragödie von Stück zu Stück Unterschiede statt, welche ebenfalls erwogen werden müssen. Und im allgemeinen ist zu bemerken, daß auch die griechische Tragödie den raschen, Zug um Zug verlaufenden Wortwechsel, das Versduell, sehr wohl gekannt und zu verwenden gewußt hat; nur eben nicht in demselben Maße, wie das moderne, namentlich das romantische Drama. Das aber darf man gewiß behaupten: wenn die griechischen Tragiker unsere Schauspieler zur Verfügung gehabt hätten, so würde der Dialog in ihren Dramen noch lebendiger geworden sein.

Zu einem zusammenfassenden Urteile darüber, ob, alles in allem genommen, der religiöse Charakter des griechischen Theaters der Entwickelung der Tragödie mehr Förderung, als Behinderung, oder umgekehrt mehr Behinderung, als Förderung gebracht hat, ist hier noch nicht der Ort. Der religiöse Charakter des Theaters macht sich dermaßen in Bezug auf alle dramatischen Einzelfragen geltend, daß wir erst am Schlusse unserer Untersuchung ein allgemeines Urteil uns werden erlauben können.

2. Staat und Kirche — denn auch in Bezug auf den antiken Polytheismus darf man von einer „Kirche“ sprechen — standen in der geschichtlichen Zeit des griechisch-römischen Altertums einander nicht als zwei sei es wirklich sei es vermeintlich gleichberechtigte Mächte gegenüber, sondern bildeten eine Einheit. Die Kirche war staatlich, der Staat kirchlich. Der in der Tragödie oft als dramatisches Motiv verwertete Gegensatz zwischen

Fürsten und Wahrsagern (Kreon und Teiresias, Agamemnon und Kalchas) widerspricht dem keineswegs: er gehört einer vorgeschichtlichen, mythischen Zeit an, und jene Wahrsager sind Vertreter der noch nicht verstaatlichten Mantik. Infolge der Verwebung des Geistlichen mit dem Weltlichen war das Theater als religiöse Einrichtung zugleich auch politische Einrichtung und genoß als solche die unmittelbare Fürsorge des Staates. Wir haben an anderer Stelle (S. 148) bereits hervorgehoben, wie sehr dieser Zustand dem Theater, mittelbar auch dem Drama und den dramatischen Dichtern zum Vorteil gereichte. Nachteile, welche aus der Verstaatlichung des Theaters sich ergeben hätten, können wir in Griechenland nicht bemerken. Erwarten darf man, daß die Regierung sich der Bühne gelegentlich bedient habe, um für ihre Pläne Stimmung zu machen, ähnlich wie jetzt die Presse zu solchem Zwecke gebraucht wird. Es mag auch in der That öfters geschehen sein. Euripides hat mehrfach Tragödien (z. B. die „Herakliden") aufführen lassen, welche unverkennbar ein politisches Ziel, nämlich die Anfachung des Hasses gegen Sparta, verfolgen. Man kann vermuten, obwohl keineswegs beweisen, daß er dazu von seiten der Regierung angeregt worden sei. Sollte dies wirklich der Fall gewesen sein, so wäre der Dichter um deswillen gewiß nicht zu tadeln. Die Spartaner hatten es reichlich verdient, von den Athenern gehaßt zu werden. Auch kann man nicht sagen, daß Euripides der spartafeindlichen Gesinnung einen der Dichtkunst unziemlichen Ausdruck gegeben habe. Unparteilichkeit freilich darf man in solchen Fällen nicht fordern. Es mag also vorgekommen sein, daß die dramatische Dichtung staatlichen Zwecken dienstbar gemacht wurde. Das ist sicherlich nichts Unwürdiges oder gar Verwerfliches. Von einem Servilismus der tragischen Dichter ist keine Spur zu entdecken. Für das Emporwuchern dieser politischen Sumpfpflanze fehlte in Athen seit der Vertreibung der Peisistratiden bis zur makedonischen Zeit der Boden. Dagegen lassen sich wohl Beispiele dafür anführen, daß die Tragiker beredte Verwahrung eingelegt haben gegen die Übertreibung des Staatsgedankens. So vor allen Sophokles in der „Antigone". Mag sein, daß dabei das Recht und die Bedeutung der Monarchie nicht richtig gewürdigt worden ist. Das erklärt sich leicht aus den Verhältnissen. Die Griechen jener Zeit kannten die Monarchie nur in der Form entweder der morgenländischen Gewaltherrschaft oder des halbanarchischen Stammkönigtums kleiner Barbarenvölker.

Die uns erhaltenen Tragödien sind durchhaucht und getragen von begeisterter Vaterlandsliebe. Dieselbe gilt freilich zunächst dem kleinen Attika. Auf attische Sage und Überlieferung wird allenthalben verherrlichende Beziehung genommen, und gar manche ursprünglich fern abliegende Mythe wird, nicht ganz ohne Gewaltsamkeit, in Zusammenhang mit attischen Dingen

gebracht. In Sonderheit aber wird Athen gefeiert als die göttergeliebte Stadt, als Schützerin der Freiheit, als Hort edler Gesittung. Dieser attische und athenische Lokalpatriotismus erscheint aber keineswegs als kleinlich, nicht als Ausdruck einer geistigen Beschränktheit, die unfähig ist, über die Tempelzinnen der engeren Heimat hinwegzuschauen Davor schützten die weltgeschichtliche Stellung Athens und seine thatsächliche Bedeutung für das hellenische Geistesleben Athen war damals die geistige Hauptstadt der Menschheit.

Aber nicht bloß dem berechtigten Stolze auf ihr athenisches Bürgertum haben die Tragiker beredten Ausdruck verliehen, sondern auch dem noch höheren Stolze auf ihr Hellenentum. Das gesamte Hellas haben sie gepriesen als das Land der Freiheit und Menschlichkeit gegenüber den geknechteten Barbaren, seien diese nun weibische Perser oder rohe Thraker. Und da in der That damals — abgesehen von dem entlegenen, eine Welt für sich bildenden Indien — Hellas innerhalb der arischen Welt die einzige Heimstätte idealen Denkens und Strebens war, so erhebt sich die Verherrlichung des Hellenentums über das niedere Maß gewöhnlichen Nationalstolzes.

Die griechische Tragödie ist ein im vollsten und edelsten Sinne des Wortes vaterländisches Drama und gerade deshalb ein Drama, das allen Völkern vaterländisch erscheint, denen es vergönnt gewesen ist, in die reiche Erbschaft hellenischen Geistes einzutreten.

3. Aus dem Gesange des tanzenden Chors ist die Tragödie erwachsen, und das mit Musik und Tanz begleitete Chorlied ist bis in die späte Zeit hinein fester Bestandteil der Tragödie geblieben. So verbanden sich in dieser und überhaupt im griechischen Drama vier musische Künste: die Dichtung, der Gesang, die Musik, der Tanz. Kein Zweifel, daß diese Vierheit, wenn ihre Einzelteile harmonisch in einander gefügt waren, ein Kunstwerk höherer Art darstellte, als das nur auf die Dichtung beschränkte Drama. Leider können wir uns von dem vierteiligen und doch einheitlichen Wesen des griechischen Dramas keine anschauliche Vorstellung machen, da wir nicht vermögen, die Melodieen und die Tanzweisen der Chorlieder uns wirklich zu vergegenwärtigen. Die Chortragödien zu vergleichen mit denjenigen unserer tragischer Opern, in welche Balletts eingelegt sind, müßte ein ganz schiefes Bild schon um deswillen ergeben, weil in derartigen Opern der Text nicht nur der Musik durchaus untergeordnet, sondern auch dichterisch durchaus minderwertig ist. Wir haben eben in der neuzeitlichen Litteratur nichts Entsprechendes. Denn auch die modernen Chortragödien, wie etwa die der französischen Tragiker oder wie Schillers „Braut von Messina“, sind etwas ganz anderes, schon weil — um von Wichtigerem abzusehen — in ihnen der Tanz fehlt. Eigenartig muß die griechische Chortragödie auf der Bühne

gewirkt haben. Vielleicht, daß sie uns modernen Menschen gar nicht gefallen würde. Vielleicht sogar, daß unser Mißfallen ästhetisch berechtigt wäre, indem wir mit gutem Grunde bemerken könnten, daß die Viergeteiltheit der Kunstleistung, zu welcher bei der Aufführung noch die Mimik als fünftes Element hinzutreten würde, die einheitliche Auffassung des Kunstwerkes stört.

Wir dürfen wohl annehmen, daß, wenigstens in der klassischen Zeit, der tragische Dichter die Chorlieder nicht nur dichtete, sondern auch komponierte und für die dazu gehörigen Tanzfiguren mindestens die Grundrisse entwarf, daß er also eine Vielseitigkeit bewies, wie sie der moderne Dichter selten besitzt und noch seltener bethätigt. Es scheint aber nicht, daß dieses nach verschiedenen Richtungen hin ausgreifende Schaffen die dichterische Leistungsfähigkeit herabgedrückt habe. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, als ob der Dichter durch die Notwendigkeit, auch als Musik- und Tanzkomponist thätig zu sein, vor dichterischen Seitensprüngen geschützt, vor der Versuchung, launenhaften Einfällen im Aufbau seines Dramas Spielraum zu gewähren, bewahrt geblieben sei.

Wir betrachten im folgenden die Einrichtung des Chors lediglich vom Standpunkte der dramatischen Technik aus unter Beiseitelassung aller musikalischen und orchestischen Fragen, welche aufzuwerfen sehr nahe liegt, deren Beantwortung aber, wenigstens für uns, außerhalb des Bereiches der Möglichkeit sich befindet.

Der tragische Chor bestand aus fünfzehn Choreuten. Für die Aufstellung eines so erheblichen Personals und mehr noch für die Ausführung der beabsichtigten Tänze und Marschbewegungen war ein verhältnismäßig weiter Raum erforderlich. Derselbe wurde in der vor der Bühne liegenden Orchestra gegeben. Die Bühne wurde also durch die Orchestra von dem Zuschauerraume getrennt. Infolge dessen aber durfte die Bühne nur geringe Tiefe haben, denn sonst würde ja ihr Hintergrund gar zu entfernt und zurückliegend von dem Zuschauerraume gewesen sein. Eine Bühne von geringer Tiefe bietet nun selbstverständlich nur wenigen Schauspielern den nötigen Bewegungsraum dar, es werden demnach größere Gruppen von der Bühne unbedingt ausgeschlossen. So hatte das Vorhandensein der Orchestra für das Drama notwendig die unmittelbare Folge, daß die Zahl der in jeder Scene gleichzeitig auftretenden Personen nur eine sehr beschränkte sein konnte. Der Dichter mußte es sich demnach versagen, Massenscenen darzustellen. Das war kein schweres Opfer für ihn, da ihm der Chor, wie wir noch begründen werden, wenigstens eine Art von Ersatz bot. Aber ein anderer, ungleich wichtigerer Verzicht wurde ihm auferlegt: der Verzicht, eine verwickelte (komplizierte) Handlung zum Gegenstande des

Dramas zu machen, denn eine solche Handlung fordert ihrer Beschaffenheit nach die Beteiligung und folglich das gleichzeitige Auftreten einer größeren Anzahl von Personen. Rein äußerlich genommen, wäre es ja wohl möglich, auch bei großer Personenzahl die Sache so einzurichten, daß in jeder Scene nur höchstens drei Personen zugleich auftreten. Aber schwierig wäre die Durchführung eines solchen Rechenexempels doch, und auch aus der geschicktesten Lösung würde sich eine gezwungene Anlage des Dramas ergeben. Man stelle sich einmal vor, was etwa aus der „Verschwörung des Fiesko" oder aus der Wallensteinstrilogie geworden sein würde, wenn Schiller einer solchen Einschränkung sich hätte fügen sollen. Oder man erwäge, wie ganz anders bei Beobachtung solcher Regel der Stoff der meisten Shakespeare-Dramen hätte bearbeitet werden müssen. Vergegenwärtigt man sich dies, so begreift man, daß die griechischen Tragiker nur solche Stoffe dramatisiert haben, bei denen mit einem kleinen Personale leidlich bequem auszukommen war. Auch darin dürfte es mit begründet sein, daß geschichtliche Stoffe nicht behandelt wurden, denn es liegt in der Natur der Sache, daß bei diesen die Verwendung einer größeren Personenzahl am schwierigsten umgangen werden kann. Indessen, obwohl die griechischen Tragiker nur Stoffe einfacher Art wählten, hat offenbar doch die in Rede stehende Beschränkung, zumal da mit ihr der Zwang zur Übertragung mehrerer Rollen an einen Schauspieler sich verband, nachteilig auf den Bau einzelner Dramen eingewirkt. Wer z. B. Sophokles' Antigone aufmerksam liest, wird der Empfindung sich nicht erwehren können, daß die Rolle des Haimon, d. h. das bräutliche Verhältnis zwischen diesem und der Heldin des Stückes, eine eingehendere Behandlung erforderte. Man darf wohl nicht zweifeln, daß der Dichter dieselbe gern hätte erfolgen lassen, aber die Hände waren ihm gebunden: er hatte für Haimon nur, um so zu sagen, einen halben Schauspieler verfügbar. Ähnliches gilt von der Rolle des Teukros im „Aias". Andere Beispiele würden leicht sich finden lassen.

Jedenfalls mußte der griechische Tragiker sehr genau rechnen, um die Zahl der Personen, die er auftreten ließ, in Übereinstimmung zu bringen mit der Dreizahl der schauspielerischen Kräfte, welche ihm zu Gebote standen.

Damit hängt zusammen, daß episodische Handlungen in der griechischen Tragödie unmöglich waren. Der Einheitlichkeit der Dichtung gereichte dies gewiß sehr zur Förderung, anderseits aber konnte es die Einheitlichkeit zur Einförmigkeit steigern. Überdies wurde es dadurch unthunlich, die Zeichnung der Hauptcharaktere durch die Beifügung paralleler Charaktere zu verstärken oder gar die Haupthandlung durch eine Nebenhandlung wirkungsvoll zu beleuchten. Das einzige, was die Dichter thun konnten und oft gethan haben, um einen Charakter und die durch ihn vertretene

Handlungsweise schärfer hervorzuheben, bestand darin, daß sie ihm eine Persönlichkeit entgegengesetzter Sinnesart gegenüber stellten — z. B. der Elektra die Chrysothemis, der Antigone die Ismene, dem Menelaos den Agamemnon — und so den Kontrast wirken ließen. Das Mittel war an sich vortrefflich, aber nicht voll ausnutzbar, weil der als Gegenstück dienende Charakter sich doch eben nur an der Haupthandlung oder richtiger an der einzigen Handlung bethätigen konnte.

Von dem Standpunkte der Technik des neuzeitlichen Dramas aus muß man es höchlichst bewundern, was die griechischen Tragiker trotz der ihnen auferlegten Beschränkung der Rollen- und Schauspielerzahl dennoch Großes geleistet haben.

Der Chor war ein, um so zu sagen, eiserner Bestandteil der griechischen Tragödie. Nicht nach Belieben des Dichters betrat und verließ er die Bühne, sondern er verharrte auf derselben während des ganzen Dramas und wohnte dem Verlaufe der Handlung von Anfang bis Ende bei. So erforderte es die religiöse Theatersitte. Dadurch aber wurde bedingt, daß der Schauplatz der Handlung immer so beschaffen sein mußte, daß das Vorhandensein einer größeren Menschengruppe und deren Tanzaufführungen mit der Örtlichkeit nicht in offenem Widerspruche stand. Die Handlung konnte also nicht in geschlossene Räume, nicht in ein Haus oder einen Palast, sondern mußte auf einen freien Platz verlegt werden. An sich hätte die Handlung oft sehr wohl gänzlich, öfters noch wenigstens teilweise in einem Zimmer oder Saale sich abspielen lassen, so etwa in der Medeia oder im Hippolyt, aber eben die Gegenwart des Chors in einem solchen Raume hätte nicht begründet werden können. Denn es ist sehr zu beachten, daß der Chor nicht ein dienendes Hauspersonal darstellt, welches mit seinem Herrn oder seiner Herrin unter einem gemeinsamen Dache weilt, sondern daß er aus Bürgern oder (wie im „Aias") aus Kriegern, aus freien Frauen oder Mädchen besteht, welche nicht zur Haushaltung der handelnden Personen gehören. Im „Jon" wird der Chor allerdings von Dienerinnen der Kreüsa gebildet, aber er befindet sich mit seiner Herrin auf einer Reise. In der „Hekabe" und in den „Troades" setzt sich der Chor aus gefangenen Troerfrauen zusammen, aber da die Handlung im Griechenlager spielt, so war es von vornherein ausgeschlossen, daß der Chor und seine griechischen Herren gemeinsame Wohnung haben. In der „Iphigenie auf Tauris" und in der „Helene" treten griechische Dienerinnen als Chor auf, aber im ersteren Stücke mußte die Handlung aus inneren Gründen außerhalb des Tempelgebäudes verlegt werden, im letzteren Stücke sind es Dienerinnen der Theonoe, nicht der Helene, und müssen also außerhalb der Wohnung ihrer Gebieterin mit der Heldin des Dramas verkehren.

Aus Rücksicht auf den Chor also bedurfte die griechische Tragödie eines Schauplatzes unter freiem Himmel, aus der gleichen Rücksicht aber auch eines innerhalb jedes einzelnen Dramas möglichst gleichbleibenden, unveränderlichen Schauplatzes. Denn die Orchestra konnte, da sie nicht überdacht war, durch keinen Vorhang den Zuschauern abgesperrt werden. Ebenso wenig aber war die Anbringung eines Vorhanges vor der Bühne, (also zwischen dieser und der Orchestra) thunlich. Denn ein solcher würde Bühne und Orchestra getrennt haben. Geschah dies, so war an sich ein zweifaches Verfahren möglich: entweder man hätte (die Schauspieler und) den Chor abtreten lassen, also eine größere Pause gemacht, etwa nach dem ein Epeisodion (einen Akt) abschließenden Chorliede. So würde man jetzt unbedingt verfahren. Das aber widersprach der griechischen Theatersitte, die übrigens sehr wohl begründet war, weil jede Spielpause während der Aufführung das Drama zerreißt. Leider ist unser Kunstgefühl gegen diese elementare Wahrheit allzusehr abgestumpft. Oder man hätte nach Schluß eines Epeisodion den Bühnenvorhang fallen, den Chor aber auf der Orchestra verbleiben und nun einen auf das abgespielte Epeisodion bezüglichen Gesang vortragen lassen können. Aber dadurch würde der Chor, wenigstens äußerlich, von der Handlung des Dramas abgelöst und zu einer Art von Zwischenaktsorchester herabgedrückt worden sein, und das war unvereinbar mit der Bedeutung des Chors für die Ökonomie der Tragödie, unvereinbar auch mit seinem geschichtlichen Ursprunge, vermöge dessen er gleichsam die Grundlage, der Wurzelboden der Tragödie ist. Da also aus diesen Gründen von der Absperrung sei es der Orchestra und Bühne, sei es nur der Bühne durch einen Vorhang Abstand genommen wurde, so mußte etwaiger Scenenwandel durch Wechsel der Hintergrundsdekoration und Umdrehung der Coulissen bei offener Bühne vollzogen werden. Dazu jedoch entschloß man sich aus leicht begreiflichen Gründen nur höchst selten.

Durch diese Verhältnisse wurde also dem griechischen Theater und damit zugleich auch dem Drama die Regel der Einheit des Ortes nicht gerade aufgezwungen, aber doch auferlegt. Weit entfernt, etwas Unnatürliches und Konventionelles zu sein, war sie vielmehr unter den gegebenen Verhältnissen etwas durchaus Natürliches und gleichsam Selbstverständliches. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie nie von einem Griechen als Widersinn empfunden, nie für eine Fessel der dramatischen Kunst erachtet worden. Denn wäre dies geschehen, so würde man nicht in der bürgerlichen Komödie die Ortseinheit beibehalten haben, obwohl dazu, da der Chor geschwunden war, irgend welche äußere Notwendigkeit gar nicht mehr vorlag. Und gerade in dieser Komödie hätte es doch, so sollte man glauben, ihres bürgerlichen

Charakters wegen so nahe gelegen, die Handlung zu einem Teile in Hausräumen sich abspielen zu lassen.

Bei der ganzen Sache fällt übrigens der bekannte Umstand sehr in das Gewicht, daß in südlichen Ländern das Leben überhaupt ein mehr öffentliches und weniger häusliches ist, als in unserem Norden. Für den Griechen war es folglich durchaus nicht so befremdend, wie für uns, wenn die Bühne in der Regel einen freien Platz darstellte und auf diesem sich Handlungen abspielten, welche nach unseren Anschauungen und Sitten durchaus in geschlossenen Räumen vor sich gehen sollten.

Die Ortseinheit konnte in der Tragödie um so leichter beobachtet werden, als die Handlung eine einfache und gleichsam in gerader Linie (freilich durch einen Knotenpunkt hindurch) verlaufende war. Überdies schoben in diese einfache Handlung keine Nebenhandlungen sich ein. Endlich entbehrte auch die am häufigsten gewählte Scenerie — ein freier Platz vor einem fürstlichen Palaste oder vor einem Tempel — bei aller Einfachheit doch keineswegs einer gewissen Großartigkeit und malerischen Wirkung.

Aber freilich Nachteile hatte dies Verfahren doch im Gefolge. Unmöglich konnten alle Einzelgeschehnisse, aus denen die dramatische Handlung sich zusammensetzte, als auf einem und demselben Schauplatze vor sich gehend gedacht und noch weniger alle dort dargestellt werden. Das hätte gar zu oft der Wahrscheinlichkeit äußerst widerstrebt. Zum Teil war es auch schon aus technischen Gründen unmöglich. Wie hätte man z. B. Hippolyts Kampf gegen das entsetzliche Meerungeheuer darstellen sollen? Endlich sträubte sich das griechische Gefühl gegen die Vorführung von Mord und Selbstmord auf der Bühne. Auf die Veranschaulichung der durch solche grausige Thaten herbeigeführten Situation mochte man freilich nicht verzichten, sondern wandte, um sie zu ermöglichen, das wenig geschickte Mittel des Ekkyklema an (s. oben S. 99).

So mußte doch vieles als außerhalb des Bühnenschauplatzes vor sich gehend gedacht werden. Zur Einreihung derartiger Begebnisse aber in die auf der Bühne selbst sich vollziehende Handlung blieb — falls man sich nicht mit einem Dialog oder doch mit Rufen hinter der Bühne (also der Fiktion nach in dem durch die Hintergrundsdekoration dargestellten Gebäude) und mit dem Ekkyklema behelfen wollte — kein anderer Ausweg übrig, als daß den auf der Bühne befindlichen Personen die außerhalb der Bühne geschehenen Dinge gemeldet wurden, wobei, um die erforderliche Wirkung zu erzielen, umständliche Ausführlichkeit nicht wohl vermeidbar war. Daher der breite Raum, den die Botenberichte in der Tragödie einnehmen.

Die Notwendigkeit solcher Berichte gereichte der tragischen Dichtung zum schweren Schaden, indem sie einen störenden epischen Bestandteil in das

Drama hineintrug. Ja, im Grunde ist die griechische Tragödie nicht über die naive Entwickelungsstufe des Dramas hinausgekommen, auf welcher die Handlung nur zum Teil dramatisch dargestellt, zum anderen Teile aber erzählt wird. Das war die unvermeidliche Wirkung der Ortseinheit. Indessen darf man dabei nicht vergessen, daß selbst in der romantischen Tragödie, obwohl sie die Handlung von Ort zu Ort springen läßt, die Erzählung doch nie entbehrt werden kann. Man erinnere sich z. B. daran, wie viele und wie wichtige Begebnisse in Shakespeares „Macbeth“ nicht auf der Bühne dargestellt, sondern nur berichtet werden (so z. B. Duncans Ermordung, der Tod der Lady und Anderes). Das ist auch durchaus begründet in der zwischen Epos und Drama bestehenden inneren Verwandtschaft, welche, was das Epos anbetrifft, nahezu eine Mutterschaft zu nennen ist. Das Drama ist eben nur Epos in Dialogform.

Zweifelhaft mag man sein, ob man die aus der Ortseinheit sich ergebende Einförmigkeit der Scene als einen Nachteil oder vielmehr als einen Vorteil zu betrachten habe. Alles in allem erwogen, wird man sich für das Letztere entscheiden müssen, namentlich dann, wenn die Erwägung einem Theater gilt, auf welchem (wie auf dem griechischen) der von dem Dichter (z. B. vielleicht im „Aias“) vorgeschriebene Scenenwechsel wirklich durch Dekorationswandel ausgeführt und nicht bloß (wie im Shakespeare-Theater) durch Täfelchen angedeutet wird, seine Ausführung aber der Einbildungskraft der Zuschauer überlassen bleibt. Für den Theaterbesucher hat es ja gewiß großen Reiz, wenn innerhalb einer Aufführung die Bühne ihm durch die wechselnde Dekoration verschiedenartige Architektur- und Landschaftsbilder vorführt. Es ist auch nicht zu leugnen, daß unter Umständen die Bühnenwirkung des Dramas durch Dekorationswandel gesteigert, die Handlung verständlicher gemacht werden kann. Anderseits aber darf man doch nicht außer acht lassen, daß jeder wirklich ausgeführte Scenenwechsel, mag er nun bei offener oder bei durch Vorhang gesperrter Bühne erfolgen, die Aufführung unterbricht, also eine Pause veranlaßt, und ferner, daß er, sei es auch nur vorübergehend, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Dichtung ablenkt, daß er also zerstreuend wirkt. Es sind dies so bedenkliche Folgen, daß um ihrer willen die Ortseinheit als das Bessere erscheinen muß. Die bewegte Handlung ist am wirksamsten im unbewegten Raume: dann kann die Aufmerksamkeit des Zuschauers sich lediglich ihr zuwenden, und zwar um so voller, je einfacher dieser Raum beschaffen ist, je mehr er eben nur Raum und nicht angefüllt mit Einzeldingen ist. Uns falsch gewöhnten modernen Menschen freilich macht ein solcher Bühnenraum einen kahlen, öden, frostigen Eindruck, wir wollen nicht bloß Raum, sondern auch viele Dinge im Raume sehen, das Theater soll uns nicht nur eine Schau-

stätte von Handlungen, sondern auch eine Schaustätte von malerischen Gegengenständen sein.

Die antiken Dramatiker haben sich mit der Ortseinheit, wie schon bemerkt, ganz gut abgefunden, nötigenfalls haben sie dieselbe mittelst des Ekkyklemas umgangen, nicht eben in geschickter, aber doch in einer dem eigentlichen Zwecke genügenden Weise. Auch das Publikum war allem Anscheine nach durchaus zufrieden, hat die Einförmigkeit der Bühne nie beklagt.

Wenn der letzte Grund für die Regel der Ortseinheit in der Einrichtung des Chors gesucht werden muß (beziehentlich in der durch den Chor bedingten Vorhanglosigkeit der Bühne), so verhält es sich anders mit der Regel der Zeiteinheit, d. h. mit jener Regel, nach welcher die dramatische Handlung nicht als innerhalb mehrerer (sei es unmittelbar oder nur mittelbar aufeinander folgender) Tage, sondern als innerhalb nur eines Tages verlaufend gedacht wird. Denn auf den Mangel des Vorhangs kann diese Regel nicht zurückgeführt werden. Eine Spielpause, die selbstverständlich auch auf den Chor sich erstreckt hätte, würde genügt haben zur Andeutung verschiedener Tage der Handlung. In Bezug auf die Einzeldramen einer (zusammenhängenden) Trilogie mußte man ja ohnehin dies Verfahren anwenden. Nein, die Zeiteinheit ist lediglich die Folge der Einfachheit der in den griechischen Dramen vorgeführten Handlungen. Wenn man sich vorstellen kann, wenn es also wenigstens ideal möglich ist, daß eine Reihe von Begebnissen innerhalb eines Tages sich abwickelt, so verfährt der dramatische Dichter ganz folgerichtig darin, daß er den Zeitraum der Handlung auf einen Tag beschränkt. Er gewinnt dabei die Vorteile, daß eine Teilung des Dramas durch Pausen, die immer störend ist, vermieden und daß durch die Zusammendrängung der Ereignisse deren Bühnenwirksamkeit wesentlich gesteigert wird. Freilich kommt bei solchem Verfahren die äußere Wahrscheinlichkeit oft zu kurz, denn im realen Leben verlaufen die Ereignisse gemeinhin ungleich langsamer. Indessen dieser Widerspruch der Dichtung mit der alltäglichen Erfahrung läßt sich leicht ertragen. Zumal auf der Bühne, welche bezüglich der Zeit ja fast immer dem Zuschauer die Illusion zumutet, daß die Uhren des Theaters rascher gehen, als die bürgerlichen. Die romantische Tragödie erhebt in dieser Hinsicht noch viel stärkere Ansprüche, indem sie von dem Zuschauer fordert, daß er sich innerhalb weniger Stunden unter Umständen Jahre, vielleicht Jahrzehnte als vergangen vorstellen soll. Aber der Zuschauer läßt sich das gern gefallen.

Die Beobachtung der Zeiteinheit war für den dramatischen Dichter eher eine Förderung, als eine Hemmung des Schaffens: sie bewahrte ihn vor weitläufiger Verzettelung des Stoffes, nötigte ihn vielmehr zu knapper und straffer Zusammenfassung der Einzelbestandteile der Fabel. Darum ist

der Gang der griechischen Tragödie, sobald nach Erledigung der unvermeidlichen (im Prolog gegebenen) Exposition die Handlung einmal in Fluß gekommen ist, um so rascher und lebendiger, schreitet um so schneller der Entwickelung und darnach der Lösung entgegen. In Anbetracht dessen wirken die langen Botenberichte oft wie ein heilsames Gegengewicht, indem sie die gar zu stürmisch vorwärts dringende Handlung zurückhalten. Gleiches thun die Chorlieder. Nicht in allen Tragödien freilich bedarf die Handlung derartiger Hemmungen: in manchen (z. B. im Philoktet, im Oidipus auf Kolonos) geht sie nur langsam — für moderne Menschen viel zu langsam — voran, scheint mitunter sogar völlig zu stocken und durch endlose Reflexion ersetzt zu werden. Rascher Verlauf der Handlung findet namentlich statt in einigen Tragödien des Sophokles (Aias, Elektra, Oidipus Tyrannos, Antigone) und in den meisten des Euripides. Der letztere ist unter den drei Tragikern derjenige, welcher die dramatische Routine — bei einzelnen seiner Stücken darf man sogar sagen: die dramatische Kunst — am vollendetsten beherrscht und sich am besten auf Bühnenwirkung versteht.

Ungleich wichtiger, als die Einheit des Ortes und der Zeit ist die Einheit der Handlung, denn durch sie erst wird das Drama zu einem einheitlichen, in sich abgeschlossenen Kunstwerke. Für den griechischen Tragiker war die Beobachtung dieser Einheit eine aus den Bühnenverhältnissen sich als selbstverständlich ergebende Sache. Schon deshalb, weil die Unthunlichkeit des Dekorationswechsels die Vorführung verschiedener in verschiedenen Räumen sich abspielender Handlungen nicht gestattete. Ganz besonders günstig aber erwies sich hier die Einrichtung des Chors. Der Chor steht fast immer in persönlicher Beziehung zu dem Helden, bezw. zu der Heldin der Handlung, in einigen Ausnahmefällen (z. B. im „Jon") zu der zweitwichtigsten Persönlichkeit des Dramas. Da nun der Chor weder seinen Platz verläßt, noch auch seinen Bestand verändert, sondern während des ganzen Verlaufes der Aufführung als immer derselbe auf der Bühne verharrt, so ist es notwendig, daß auch die Persönlichkeit, welcher er gleichsam beigegeben ist — der französische Ausdruck „attachiert" wäre hier vielleicht sinntreffender —, im Mittelpunkte des dramatischen Interesses verbleibe. Daraus aber folgt die Einheit der Handlung von selbst. Man könnte den Chor den festen Krystallisationspunkt des Dramas nennen. Besser vielleicht noch den Mittelpunkt, in welchem alle Radien des Dramas zusammenlaufen. Jedenfalls fungierte der Chor als eine Art Regulator in der dramatischen Maschine und nötigte dieselbe zu centripetaler Bewegung, während sonst leicht eine centrifugale hätte entstehen können.

Freilich aber belastete nun die Einrichtung des Chors den tragischen Dichter mit einer schweren technischen Aufgabe.

Seinem Ursprunge gemäß war der Chor einerseits ein notwendiger Bestandteil der Tragödie, andrerseits aber doch mit keiner eigentlich schauspielerischen Rolle betraut, konnte dies ja auch gar nicht sein, weil er eben nicht Einzelperson, sondern Personengruppe war. Weil zur Tragödie gehörig, durfte der Chor der Handlung nicht fernbleiben; weil Personengruppe, durfte er an der Handlung sich nicht unmittelbar thätig beteiligen. Aus dem ersteren Grunde ergab sich, daß die Chorlieder in Bezug zur Handlung gesetzt werden mußten; aus dem zweiten, daß der Chor von der Reflexion nicht zur Aktion übergehen durfte. So war der tragische Dichter zwischen Scylla und Charybdis gestellt. Als Scylla drohte ihm die Gefahr, daß der Chor zu einer Art von vielköpfigem Schauspieler sich entwickelte; als Charybdis die Versuchung, den Chor aus dem inneren Verbande des Dramas loszulösen und ihm die sehr äußerliche und untergeordnete Funktion der Zwischenaktsfüllung zu übertragen. Das letztere Verfahren hatte den Vorteil größerer Bequemlichkeit, denn bei ihm genügte es, die Chorlieder in ihrer Melodie der dramatischen Handlung anzupassen, während man hinsichtlich des Textes an die gleiche Rücksicht nicht oder doch nicht streng gebunden war. Die späteren Dichter scheinen denn auch wirklich die Chorlieder nur als eine Art von Zwischenaktsmusik aufgefaßt zu haben. Das war das wirksamste Mittel, um den Chor als ein überflüssiges Anhängsel erscheinen zu lassen und seine Abschaffung anzubahnen. Aischylos und Sophokles haben das Problem ganz anders und weit besser gelöst. Auch Euripides in den meisten seiner uns erhaltenen Dramen. Wenn Aristoteles sagt, daß der Chor ein Teil des Ganzen sein und (am Ganzen) mitwirken müsse nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles („*τὸν χορὸν δὲ . . δεῖ . . . . μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ*“, Poetik 18 am Schlusse), so darf das wohl nur so verstanden werden, daß Euripides hinsichtlich der Beteiligung des Chors an der Handlung über das rechte Maß hinausgegangen sei, während Sophokles es beobachtet habe, nicht also dahin, daß die Chorlieder bei Euripides, wie später bei Agathon, bloße Einlagen (*ἐμβόλιμα*) seien.

Freilich ist es mißlich, im allgemeinen und in Kürze angeben zu wollen, wie die großen Tragiker das Problem des Chors gelöst haben. Denn die Vortrefflichkeit der Lösung liegt zum nicht geringsten Teile eben darin, daß sie je nach der Eigenart jedes Einzeldramas eine etwas andere ist. Am richtigsten wäre es daher, die einzelnen Dramen unter diesem Gesichtspunkte zu besprechen, indessen das ist hier, schon aus Rücksicht auf den Raum, nicht durchführbar. Vielleicht darf folgendes als allgemeingültig aufgestellt werden.

Der Chor ist nicht, wie der Schauspieler, eine Einzelperson, sondern eine Gesellschaft, folglich kann er auch nicht als Einzelperson auftreten, beziehentlich nicht eine solche darstellen, sondern es kann ihm nur die Bedeutung einer Gesellschaft, beziehentlich die Darstellung und Vertretung einer solchen zukommen.

Der Chor deklamiert nicht, wie der Schauspieler, sondern er singt, in dieser Beziehung durchaus einem kirchlichen Chore vergleichbar. Dadurch kennzeichnet sich die Rede des Chors als das Ergebnis einer Reflexion, an welcher das Gemüt beteiligt ist.

Der Gesang des Chors ist ganz vorwiegend Chorgesang, nicht Einzelgesang, sei es daß der gesammte Chor sich daran beteiligt, oder daß er in zwei gleich starke Hälften sich spaltet, welche einander ablösen. Dadurch wird bekundet, daß entweder der gesamte Chor die in seinem Liede zum Ausdruck gelangende Anschauung und Empfindung teilt, oder aber, daß im Chor zwei Parteien einander gleich stark gegenüber stehen, von denen eine jede ihre Auffassung geltend zu machen bestrebt ist.

Der Chor steht zu dem Helden, bzw. der Heldin der Tragödie stets in einer bestimmten äußeren Beziehung, sei es, daß er Bürger oder Bürgerinnen der Stadt darstellt, welche der Held (die Heldin) beherrscht oder doch bewohnt, oder Krieger, welche der Held befehligt, oder Dienerinnen des Tempels, dessen Priesterin die Heldin ist, oder Freundinnen der Heldin oder Mitsklavinnen der Heldin oder endlich fremde Frauen, welche aber wenigstens vermöge ihrer Weiblichkeit der Heldin nahe stehen. Einen vereinzelten Fall bildet der Chor in den Phoinissen: nicht die Weiblichkeit, sondern die gemeinsame Abstammung verbindet hier den Chor der landfremden Frauen mit den Helden. Auch sonst kommen besondere Fälle vor (Chor der Eumeniden, der Okeaniden, der Danaiden), immer aber steht der Chor dem Helden nahe. Daß in gewissen Dramen (z. B. im „Jon") der Chor nicht dem Helden, sondern der zweitwichtigsten Persönlichkeit des Dramas beigegeben ist, wurde bereits oben bemerkt. An der Sache ändert das wenig, und wir können es unberücksichtigt lassen.

Aus der äußeren Beziehung zwischen Chor und Helden ergiebt sich stets ein inneres Verhältnis: der Chor hat inniges Mitgefühl für den Helden, der Held unbedingtes Vertrauen zu dem Chor. Je nach der Lage der Dinge ermuntert, tröstet, warnt der Chor den Helden; der Held aber teilt dem Chor seine Hoffnungen, Befürchtungen und Absichten mit, er macht ihn zum Mitwisser seiner Pläne, ja zum Mithelfer bei deren Ausführung, insofern als der Chor durch Schweigen oder Ableugnen zum Gelingen beizutragen vermag. Das rückhaltslose Vertrauen des Helden einerseits und die völlige Ergebenheit des Chors andrerseits macht gar nicht selten einen höchst

befremdenden Eindruck. Denn wenn der Held den Chor in verbrecherische Pläne einweiht und ihm somit die Möglichkeit zur Vereitelung derselben bietet, der Chor aber gleichwohl es bei Warnungen bewenden und die That selbst ruhig geschehen läßt (so z. B. Medeias Kindermord), so muß man — von dem Standpunkte des sogenannten gesunden Menschenverstandes aus — das Verfahren des Helden für sehr unklug, die Handlungsweise des Chors aber nicht nur für geradezu thöricht, sondern auch für unsittlich erachten. Nichtsdestoweniger würde diese Beurteilung sehr verkehrt sein.

Der Chor ist aufzufassen als der Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft, innerhalb deren der Held lebt und von welcher die sittlichen Beweggründe seines Handelns erwogen und gewürdigt werden. Der Chor ist also Vertreter der öffentlichen Meinung und als solcher fällt er das Verdikt über das Denken und Thun des Helden, beziehentlich über das Denken und Thun auch der übrigen handelnden Personen überhaupt, da dieses ja selbstverständlich mit jenem und jenes mit diesem eng verflochten ist. Durch den Chor wird die Beurteilung der Gesamthandlung dem Bereiche der Subjektivität entrückt und in dasjenige der Objektivität hinübergezogen. Der Chor waltet als Unparteiischer trotz seiner anscheinenden Parteilichkeit: er steht dem Helden nahe genug, um für das Urteil über dessen Handeln die richtigen Voraussetzungen zu haben; er steht ihm aber doch auch fern genug, um das Recht eigener Meinung sich zu wahren. Freilich wird er in seinem Urteile beeinflußt durch das Mitgefühl mit dem Helden, und um deswillen widerspricht dies Urteil oft genug den abstrakten Rechtsgrundsätzen, für welche vor allem der Thatbestand maßgebend ist, aber gerade um deswillen auch ist dies Urteil im menschlichen Sinne gerecht, und das wiegt mehr, als juristische Korrektheit. Die öffentliche Meinung oder, wie wir auch sagen können, das Volk urteilt nicht nur mit dem Verstande, sondern auch mit dem Gemüte, mit dem Gefühle, ja mehr mit diesem, als mit jenem. Diese Wahrnehmung wird ja bei den Sprüchen der Geschworenengerichte so häufig gemacht.

Der Chor ist ein ideales Geschworenengericht.

In der Chortragödie wird nicht bloß eine Handlung in ihrer Entwickelung vom Beginne bis zum Abschlusse dargestellt, sondern es wird auch dargelegt, welchen Eindruck diese Handlung auf die Umgebung der handelnden Personen macht, wie sie von dieser Umgebung aufgefaßt und beurteilt wird. Die Handlung erhält dadurch Vertiefung, gleichsam Resonanz. Die Aktion wird ergänzt durch die Reflexion und dadurch erst recht verständlich.

Auch die Tragödie der Neuzeit hat das Bedürfnis solcher Vertiefung empfunden. Die französischen Tragiker des 17. Jahrhunderts (Corneille, Racine etc.), welche trotz ihrer antikisierenden Richtung doch aus äußeren,

hier nicht zu erörternden, Gründen den Chor meist unterdrücken mußten, schoben statt seiner die Rolle des „Vertrauten“ ein. Das Auskunftsmittel war ungenügend, schon darum, weil der Vertraute eine Einzelperson ist.

In der romantischen Tragödie dienen Volksscenen und die Einführung von Personen niederen Standes, welche über die Handlung reflektieren, als Ersatz des Chors. Dies Verfahren ist vortrefflich, wenn es richtig geübt wird. Wenn nicht, veranlaßt es störende Massenhaftigkeit des auftretenden Personals und Verlangsamung der Handlung. Die Individualisierung der bei solchem Verfahren nötigen Nebenfiguren ist für den Dichter um so schwieriger, als die Zeichnung nur eine andeutende, nicht eine ausgeführte sein darf.

Soll der Chor der Aufgabe seines Richteramtes genügen können, so muß er über die Beweggründe der seinem Urteile unterbreiteten Handlung genau unterrichtet sein. Der Held muß ihm also vollständig vertrauen. Dies Vertrauen des Helden aber ist keine Unklugheit, denn die Voraussetzung des richterlichen Chors ist, daß er an der Handlung nur ideell, nicht konkret sich beteiligt. Wenn der Held dem Chore sein innerstes Denken und geheimstes Wollen enthüllt, so legt er diese Beichte nicht Einzelpersonen ab, welche praktischen Gebrauch zu des Beichtenden Schaden davon machen könnten, sondern er legt sie einer Idealpersönlichkeit ab, welche als solche nur denkend, nicht handelnd sich zu bethätigen hat. Mit einem vielleicht allzu kühnen Bilde darf man sagen: Der Verkehr des Helden mit dem Chore ist seine geheime Zwiesprache mit der Volksseele. Freilich muß ja diese Zwiesprache notwendig die Form der Lautrede annehmen, um Bestandteil des Dramas werden zu können. Ideell aber ist sie nichtsdestoweniger geheim, ebenso geheim, wie das Selbstgespräch, in welchem gleichfalls die dramatischen Personen ihr innerstes Denken bloßlegen.

Der Chor wird in die Handlung des Dramas als ideeller Teilnehmer einbezogen, aber von dem thätigen Mitwirken an ihr, wenigstens fast immer, ausgeschlossen. Sonst würde er ja aufhören, Chor zu sein, und in eine Anzahl von Schauspielern sich umwandeln.

Der Chor ist somit nur ideell thätig als mit seinem Empfinden beteiligter Zuschauer und Beurteiler der Handlung. Er kann die handelnden Personen zu irgend welchem Thun ermahnen oder davon abmahnen und also, wenn seine Mahnung befolgt wird, Einfluß ausüben auf den Gang der Handlung, ein thätiges Eingreifen in diesen aber darf er sich nicht gestatten. Ganz ebenso verhält sich ja auch, in der Regel wenigstens, „das Volk“ gegenüber den Handlungen der aus der Masse hervortretenden, sie irgendwie überragenden Persönlichkeiten: es verfolgt deren Thun mit regster Anteilnahme, es sucht darauf einzuwirken durch Kundgebung seiner sei es

zustimmenden sei es mißbilligenden Meinung, aber zu einem unmittelbaren Eingreifen in die Handlung gelangt es nicht und kann es gar nicht gelangen, weil es eben „Volk“, das heißt ein einheitlicher Bewegung unfähiges Sammelwesen, ist. —

Unter allen Einrichtungen des griechischen Theaters, welche auf die Entwickelung der Tragödie eingewirkt haben, ist der Chor unstreitig die weitaus wichtigste. Durch sie wurde die Beschränkung der Schauspielerzahl, durch sie die Vorhangslosigkeit der Bühne und damit die Beobachtung der Einheit des Ortes zur Notwendigkeit; durch sie wurde der Tragödie die Einheit der Handlung als eine, um so zu sagen, natürliche oder doch naturgemäße Eigenschaft verliehen. Man darf geradezu behaupten, daß, wenn die griechische Tragödie sich eben so, wie es geschehen ist, entwickelt hat, dies der Einrichtung des Chors zu verdanken ist, welche ihrerseits wieder in dem religiösen Ursprunge des Theaters wurzelt.

Wenn nun der Einrichtung des Chors eine derartige grundlegende Bedeutung für die Entwickelung der griechischen Tragödie zukommt und wenn, was kein Urteilsfähiger leugnen wird, die griechische Tragödie eine der höchsten Hervorbringungen dichterischen Schaffens auf dramatischem Gebiete ist, so kann die ästhetische Berechtigung des Chors nimmermehr in Zweifel gezogen, sondern muß einfach als Thatsache anerkannt werden. Indessen es ist sehr wohl möglich, daß eine Einrichtung zwar durchaus berechtigt, aber doch zugleich auch recht bedenklich sei. Und dieser Fall dürfte hinsichtlich des Chors vorliegen.

Der griechischen Tragödie ist eine nur sehr kurze Blütezeit beschieden gewesen. Die drei großen tragischen Dichter waren Zeitgenossen. Euripides wurde am Tage der Schlacht bei Salamis geboren; Sophokles war damals schon ein Jüngling, Aischylos ein noch rüstiger Mann. Des letzteren Geburtsjahr (525 v. Chr.) und Euripides' Todesjahr (406 v. Chr.) liegen nur 119 Jahre auseinander. Da nun Aischylos zuerst im Jahre 500 als tragischer Dichter auftrat, so umspannt also die Blütezeit der Tragödie nicht einmal ein Jahrhundert. Und dabei ist noch zu beachten, daß schon in Euripides' Dramen sich Spuren des Verfalls sehr deutlich bemerkbar machen. Auch das muß hervorgehoben werden, daß es keineswegs auf Lückenhaftigkeit der Überlieferung beruht, wenn wir nur zwei oder — falls man, wozu doch alles Recht vorliegt, Euripides mitzählt — drei große Tragiker kennen. Nein, schon Aristophanes hat so geurteilt oder vielmehr noch strenger geurteilt. Denn für Aristophanes — man lese die „Frösche“! — ist Euripides ein Dichter der schon sinkenden Kunst, ein Dichter, dessen hohles Pathos und geschwätzige Rhetorik zu satirischem Spotte herausfordern. Man darf also nicht etwa glauben, daß es neben und nach Ais-

chylos, Sophokles, Euripides ihnen ebenbürtige Tragiker gegeben habe. Allerdings, die Zahl der Tragiker war groß und blieb lange Zeit hindurch groß, sonst hätten ja nicht bei allen Dionysosfesten immer neue Dramen gespielt werden können, aber ihre Leistungen wurden bald so minderwertig, daß schon die Kritik des Altertums sich nur wenig um sie gekümmert hat. Auch die alexandrianische Pleias entbehrte höherer Bedeutung.

Das Auffällige der ganzen Erscheinung liegt nicht sowohl darin, daß die griechische Tragödie von rasch erstiegener Höhe rasch herabgesunken ist, als vielmehr in der anderen Thatsache, daß dieses Herabsinken ein endgültiges war. Dies Letztere eben ist befremdlich. Denn das Schauspiel raschen Verfalls eines hochentwickelten Dramas bieten auch andere Litteraturen dar — so die spanische, die französische, die englische —, aber in diesen sind doch den klassischen Dichtern ihrer nicht unwürdige Epigonen gefolgt, oder auch die dramatische Dichtung trat nach längerer Brachezeit in neue Entwickelungsbahnen ein und gelangte auf diesen zu einem zweiten Höhepunkte ihrer Leistungen. In der Geschichte der griechischen Tragödie aber giebt es nach der klassischen Periode weder ein achtbares Epigonentum noch auch eine Verjüngung (denn die alexandrinische Pleias ist eine solche nicht), und zwar trotz des unangetasteten Fortbestehens der tragischen Bühne. Das Schicksal der griechischen Tragödie unterscheidet sich scharf von dem der Komödie. Auch die letztere behauptete sich nicht lange auf der klassischen Höhe, zu welcher sie durch Aristophanes emporgehoben worden war, aber sie war einer inneren Umwandlung fähig und hat dann in der neuen Gestaltung sehr Achtbares und sogar für die Folgezeit Bedeutendes geleistet.

Gar manche Ursachen haben zusammengewirkt, um das eigenartige Geschick der griechischen Tragödie herbeizuführen. Zu einer eingehenden Erörterung der Sache ist hier nicht der Ort, es kann auch um so eher davon abgesehen werden, als wenigstens *eine* wichtige Seite der Frage schon oben (S. 163) besprochen wurde.

Zweifellos aber ist unter den Ursachen, infolge deren die Tragödie rettungslos chronischem Siechtume verfiel, die Einrichtung des Chors nicht die unwesentlichste gewesen. Man darf dies wohl schon daraus schließen, daß die Komödie, welche des Chors sich zu entledigen wußte, besserer Gesundheit sich erfreut hat. Denn das deutet doch auf eine verhängnisvolle Beziehung des Chors zur Lebensfähigkeit des Dramas hin.

Und in der That, man begreift es, daß und wie die Einrichtung des Chors zersetzend und zerstörend auf das Drama einwirken kann. Vermöge seiner lyrischen Beschaffenheit kann er dem Drama leicht einen zwieschlächtigen Charakter verleihen und zwar in solchem Maße, daß das Drama in zwei Bestandteile, den dialogischen oder eigentlich dramatischen, und den

chorischen oder lyrischen, auseinander fällt. Das kann um so eher geschehen, als die Verbindung des Chors mit dem dialogischen Teile ohnehin schwierig ist und folglich ein Verfehlen sehr nahe liegt. Steht aber der Chor nicht in fester Verbindung mit dem Dialoge, so schwankt und schlottert der ganze Bau des Dramas. Der Dialog kann dann zur Nebensache, die Chorlieder können zur Hauptsache werden, weil durch die Melodieen der letzteren und durch die beigegebene Tanzbegleitung sich bequemer und unmittelbarer ein Bühnenerfolg erzielen läßt, als durch die Vorführung des ernsten Gefüges einer tragisch verlaufenden Handlung. Verwirklicht diese Gefahr sich, so sinkt der Dialog zur Bedeutungslosigkeit eines Operntextes herab, und das Drama hat ausgelebt, mag auch seine Schale noch fortdauern. —

Neben dem Chor erscheinen alle sonstigen Einrichtungen des griechischen Theaters als verhältnismäßig unwichtig für die Entwickelung der Tragödie. Es läßt sich daher das, was in dieser Beziehung überhaupt noch zu erwähnen ist, kurz abthun, zumal da es zum Teil bereits an anderer Stelle besprochen wurde.

Man könnte erwarten, daß die Nichtverwendung von Schauspielerinnen nachteilig eingewirkt habe auf die Zeichnung der weiblichen Charaktere in der Tragödie. Dies ist aber durchaus nicht geschehen. Frauengestalten, wie die sophokleische Antigone oder Deianeira und die euripideische Phaidra oder Medeia lassen an Feinheit psychologischer Malerei nichts zu wünschen übrig. Die sophokleischen Frauen zeigen allerdings eine zu stark hervortretende Herbigkeit des Sinnes (so namentlich die Elektra), das wird aber wohl von der Mythe verschuldet, vom Dichter nur insofern, als er der Mythe treu blieb. Vielleicht indessen ist in Bezug auf eine Eigenart der griechischen Tragödie das Nichtvorhandensein der Schauspielerinnen wenigstens nicht ganz einflußlos gewesen. Nur selten ist die Geschlechtsliebe das Motiv der tragischen Handlung. Die einzige wirkliche Liebestragödie ist der „Hippolyt", und zwar ist sie, was Beachtung verdient, eine Tragödie der verschmähten Liebe. Die Gattenliebe wird öfters verherrlicht (Alkestis, Helene), die betreffenden Dramen sind übrigens Rührstücke, nicht Tragödien. In der „Medeia" ist Eifersucht, nicht Liebe die treibende Leidenschaft. Dies, uns neuzeitlichen Menschen befremdliche, Zurücktreten der Geschlechtsliebe — denn auch episodisch wird sie nur selten als tragisches Motiv gebraucht (so in der „Antigone") — erklärt sich nun allerdings genugsam aus den griechischen Kulturverhältnissen. Indessen darf man doch vermuten, daß die Tragiker das dankbare und ihnen an sich ja durchaus vertraute Motiv öfters benutzt haben würden, wenn sie in Schauspielerinnen voll geeignete Vertreterinnen weiblicher Liebesrollen zur Verfügung gehabt hätten. Allerdings kann man einwenden, daß Shakespeare eine lange Reihe solcher Rollen

geschaffen hat, obwohl doch auch er nur auf männliche Darsteller rechnen konnte. Man muß also anerkennen, daß das Liebesdrama durchaus möglich und selbst herrlichster Entfaltung fähig ist ohne Schauspielerinnen.

Die Nichtüblichkeit wiederholter Aufführungen von Dramen noch lebender Dichter auf demselben Theater und die Einrichtung der scenischen Agone, vermöge deren nur an wenigen Tagen des Jahres gespielt, dann aber eine ganze Reihe von Stücken aufgeführt wurde —, diese Sitten sind ohne Zweifel in mehrfacher Beziehung von Einfluß auf die dramatische Dichtung gewesen. Die fortwährende Nachfrage nach neuen Dramen mußte jungen Dichtern den Weg zur Bühne ebnen, freilich aber nicht nur den wirklich begabten, sondern mehr noch denen, welche kein Talent, aber wohl das Geschick der „Mache" besaßen. Die Routiniers mußten um so leichter sich geltend machen können, als es ja ein Ding der Unmöglichkeit war, daß alljährlich etwa ein Dutzend guter Dramen hätte geliefert werden können. Notgedrungen mußte man sich, da man immer Novitäten haben wollte, mit Schablonendramen begnügen. Dadurch aber konnte den guten Dichtern entweder das Schaffen für die Bühne verleidet oder aber die Lust erweckt werden, sich auch ihrerseits die Arbeit bequem zu machen und nur Fabrikware zu liefern. Was sollte auch ein ernstliches Bemühen? Nach einmaliger Aufführung wurde ja doch jedes Stück, gleichviel ob gut oder schlecht, zunächst zu dem alten Eisen geworfen. Freilich konnte die einmalige Aufführung auf mehreren, selbst auf vielen Theatern stattfinden, aber doch eben immer nur eine einmalige. Einen festen Platz in irgend welchem Bühnenrépertoire konnte der Dichter erst nach seinem Tode erhoffen, und das war ein magerer Trost für ihn, zumal da er dann mit den alten Tragikern zu konkurrieren hatte.

Die Seltenheit der Aufführungen mußte die nachteilige Folge haben, daß dieselben mythologischen Stoffe, die sich einmal als bühnenfähig erwiesen hatten, immer aufs neue wieder bearbeitet wurden. Da das Publikum von Jahr zu Jahr ein teilweise anderes war, so hatte ja das Alte immer zum Teil wenigstens den Reiz der Neuheit, und der wieder aufgewärmte Kohl verlor an Geschmack nicht, besonders wenn er mit zeitgemäßer Sentenzenbrühe übergossen wurde. Auch das mußte zur Schablonenarbeit verleiten.

Von großer Bedeutung für den dramatischen Dichter ist die Beschaffenheit des Publikums, welches im Theater über die dargebotenen Dramen zu Gericht sitzt. Dichter und Publikum erziehen einander gegenseitig, freilich meist so, daß der Einfluß des Publikums auf den Dichter größer ist, als der des Dichters auf das Publikum. Denn das Publikum ist ja, wenigstens in der Neuzeit, der Brotherr des Dichters, und das veranlaßt

diesen nur allzu leicht zu dienstbeflissener Rücksichtnahme. So steigt in der Regel der Dichter zum Publikum nieder, nur geniale Dichter, und auch diese nur unter besonders günstigen Verhältnissen, ziehen das Publikum zu sich empor.

In Griechenland war nun allerdings der dramatische Dichter, weil er vom Staate und nicht von einem an der Kasseneinnahme interessierten Theaterdirektor das Honorar empfing, weniger, als in der Neuzeit, abhängig vom Publikum, aber abhängig war er doch. Seine Dichtungen konnten beklatscht, sie konnten aber auch ausgezischt werden. Letzteres Schicksal war nun freilich nicht so verhängnisvoll, wie heutigen Tages, da eine Wiederholung der Aufführung auf derselben Bühne von vornherein ausgeschlossen war, aber es war doch, wie selbstverständlich, kränkend für die Eigenliebe des Dichters und konnte leicht auf den Erfolg seiner späteren Schöpfungen nachteilig einwirken. Aber wenigstens in Athen durfte der Dichter mit seinem Publikum zufrieden sein: es war ein kunstsinniges und kunstfreudiges Volk, das dort auf den Theaterbänken Platz nahm, ein Volk begabt mit feinstem Verständnis und reger Empfänglichkeit für alles Schöne, das ihm von der Bühne dargeboten wurde in Gedanken, Worten und Versen. Nicht leicht war dieses Volk zu befriedigen, zumal nachdem es durch Dichter ersten Ranges an höchsten geistigen Genuß gewöhnt worden war, aber es brachte andrerseits auch den ernsten Willen mit, sich die geistige Arbeit, welche zur Erfassung eines dichterischen Kunstwerkes erfordert wird, nicht verdrießen zu lassen; es stellte nicht den Anspruch, daß der Dichter es unterhalte durch eine rasche Aufeinanderfolge nervenaufregender Scenen, es war vielmehr gern bereit, der künstlerischen Entwickelung ernster Gedankengänge zu folgen. Bewiesen wird das durch den Beifall, den Dramen (wie z. B. der Ödipus auf Kolonos, der Philoktet) fanden, welchen, auch wenn sie in zeitgemäße Form eingekleidet wären, von einem heutigen Publikum als grenzenlos langweilig verurteilt werden würden.

Jedenfalls aber erfreute sich der griechische Tragiker des hohen Glückes, daß sein Publikum ein durchaus einheitliches war in Bezug auf Volkstum und religiösen Glauben. Unsere neuzeitlichen Dichter haben Rücksicht zu nehmen auf die nationale und mehr noch auf die konfessionelle Zerrissenheit der modernen Welt. Namentlich aber die konfessionelle Spaltung ist verhängnisvoll für das Drama, indem sie die Behandlung religiöser und religionsgeschichtlicher Stoffe jedem Dichter verbietet, der nicht bloß für seine Glaubensgenossen schreiben will.

In der späteren Zeit des griechischen Altertums bildeten freilich die verschiedenen philosophischen Sekten in sich mehr oder weniger geschlossene Gemeinschaften, welche ein entferntes Analogon zu den verschiedenen christlichen

Kirchen darstellen. Aber der alte Polytheismus blieb doch, um so zu sagen, die poetische Religion aller Hellenen, und die alten Mythen wurden als dichterisch berechtigte Gebilde auch von denen anerkannt, welche ihre objektive Wahrheit leugneten.

Eifersucht und selbst Haß trennte die einzelnen griechischen Stämme. In unaufhörlicher Fehde bekämpften sich die verschiedenen Staaten, bekämpften sich namentlich Athen und Sparta so lange, bis die Übermacht des Makedoniers und später des Römers sie zum Frieden und gemeinsamer Dienstbarkeit zwang. Aber nichtsdestoweniger fühlten sich doch alle Hellenen als Genossen desselben Volkes, als Söhne derselben Muttererde, als die geistigen Herren der Barbaren. Das Volksbewußtsein blieb lebendig trotz aller Stammesfeindschaft.

Politische Parteiung zerriß die griechischen Städte und entfesselte schlimmste Leidenschaften. Aber wahre Vaterlandsliebe erstarb um deswillen nicht, und wer ihr Ausdruck verlieh, war des Beifalls aller gewiß.

Das engere und das weitere Vaterland blieben dem Griechen stets heilige Begriffe. In der Praxis des Lebens versündigte er sich oft und schwer gegen sie, in der Dichtung aber hielt er sie hoch und hehr.

So war das Emporblühen eines wahrhaft vaterländischen Dramas möglich. Und so haben die griechischen Tragiker ihre Schaffenskraft unter günstigsten Verhältnissen zu bethätigen vermocht: in ihrem Volke durften sie ihr Dichten wurzeln lassen, ihr Volk verstand ihre Werke zu würdigen.

Über die Einwirkung der Bühnenverhältnisse auf die Entwickelung der Komödie ist nur weniges zu sagen, weil eben eine solche Einwirkung nur in sehr geringem Maße stattgefunden hat. In Sonderheit gilt dies von der alten attischen Komödie, welche wir zunächst ausschließlich berücksichtigen.

Diese alte attische Komödie ist hervorgegangen aus der ausgelassenen Lust der Dionysosfeste, aus den Tänzen und Umzügen, durch welche Dionysos nicht als der ernste Gott der Zeugung, sondern als der Spender des Weins und des Rausches, als der Urheber jeglicher Fleisches- und Sinneslust gefeiert ward. Dem trunkenen Gotte zu Ehren, der selbst in tollem Zuge einherzieht, von taumelnden Satyrn und Silenen geleitet und von verzückten Bakchantinnen umschwärmt, wurden karnevalsartige, übermütige Aufzüge abgehalten, bei denen auch die Nachbildung des Schiffes nicht fehlte, auf welchem einst der Gott vom fernen Morgenlande nach Hellas gekommen war —, das Urbild des carro navale, des Narrenschiffes. Die Feststimmung, die Weinlaune entfesselten den Witz der jubelnd umherziehenden Menschen, die Karnevalsfreiheit entband von den Rücksichten der Schicklichkeit, des Anstandes, selbst der staatlichen Gesetzmäßigkeit. Alles galt als erlaubt

und wurde als erlaubt hingenommen. Was im gewöhnlichen Gange des bürgerlichen Lebens als anstößig, als sittengefährlich, als staatsbedrohlich betrachtet und verpönt worden wäre, das ließ man an den Tagen des Faschings ruhig geschehen, ließ ungehemmt jeglichen Übermut sich ausströmen und austoben. Wilde und obscöne Tänze, zweideutige Lieder, lockere Scherze, lose Spottreden, burleske Nachäffungen, komische Intermezzi wechselten in regelloser Folge mit einander ab, zusammengehalten nur durch den Rahmen des Festes selbst und durch das allen Festgenossen gemeinsame Bewußtsein, daß man lustig sein müsse um jeden Preis und lustig sein könne, wenn man es nur ernstlich wolle, mit der Wahl der Mittel es nicht genau nehme und vor allen Dingen einmal jegliche Philistrosität und Prüderie beiseite lasse, nicht jeden Witz auf die Goldwage des Anstandes und der Sitte lege. Wer jemals in einer rheinischen Stadt an einem Faschingszuge sich lebensfroh beteiligt und unter Narren ein Narr zu sein verstanden hat, der kann sich einen Begriff machen von dem tollen Treiben bei den attischen Dionysosfesten. Der wird es auch für ganz selbstverständlich finden, daß der bei solcher Gelegenheit entzügelte und polizeifrei gewordene Witz sich zu seiner Zielscheibe mit Vorliebe die im Vordergrunde des öffentlichen Interesses stehenden Persönlichkeiten erwählt und auf diese seine mehr mutwillig als böswillig gemeinten Peitschenhiebe unbarmherzig niederhageln läßt.

Die alte attische Komödie ist nichts anderes, als ein auf die Bühne versetzter dionysischer Fastnachtszug, dessen Späße und Witze, gute und schlechte, geistvolle und stumpfsinnige, feine und fade bunt durcheinander gewürfelt, in dramatische Form eingekleidet worden sind.

Die alte attische Komödie ist nicht ein Lustspiel im eigentlichen oder doch nicht im neuzeitlichen Sinne des Wortes, sondern sie ist eine groteske Posse. Kein schärferer Unterschied in Bezug auf Anlage und Wesen kann gedacht werden, als der, welcher zwischen ihr und ihrer Schwester in Dionysos, der Tragödie, besteht.

Die Tragödie strebte von vornherein nach künstlerischer Gesetzmäßigkeit und fester Regel. Die Komödie spottete jeglicher Regel, so wie ein Straßenjunge der Polizeivorschriften spottet. Sie verhöhnte die Dreizahl der Schauspieler, indem sie, wenn es ihr bequem war, einen vierten Schauspieler, jedenfalls aber zahlreiche Statisten verwandte, überdies auch jedem einzelnen Schauspieler mehrere Rollen übertrug, so daß mitunter, der geringen Tiefe der Bühne zum Trotz, ganze Gruppen auf dem engen Spielraume sich bewegten. Sie verhöhnte die Einheit der Handlung, indem sie verschiedenartige Vorgänge kaleidoskopartig durcheinander wirbeln ließ. Sie verhöhnte die Einheit des Ortes, indem sie nach Bedarf zwei Bühnen neben einander (etwa zwei Nachbarhäuser) oder auch über einander (Erde und

Olymp, Erdgeschoß und erstes Stockwerk eines Hauses und dgl.) einrichtete. Sie verhöhnte auch die Einheit der Zeit, indem sie mitunter eine Reihe von Begebenheiten vorführte, welche schlechterdings nicht als an einem Tage sich abspielend gedacht werden können; den Chor brauchte sie nach Belieben: bald teilte sie ihm eine thätige Rolle zu (so z. B. in den „Vögeln"), zog ihn in die Handlung geradezu hinein, bald ließ sie ihn Arien und Couplets (Parabasen) singen, die mit der Handlung nur noch ganz losen oder auch gar keinen Zusammenhang mehr hatten. So besaß der Chor für die Komödie keine organische Bedeutung, wenigstens verlor er sie mehr und mehr, und damit wurde seine schließliche Beseitigung vorbereitet. Aber mehr noch: die Komödie gebärdete sich zuweilen sogar ganz bühnenwidrig und undramatisch, indem der Dichter den Zuschauern mitunter geflissentlich, etwa durch Anreden an den „Maschinenmeister", alle Illusion zerstörte, oder indem er mit seiner eigenen Person hervortrat, das Publikum anredete, sich dessen Gunst empfahl oder gegen dessen Ungunst sich verwahrte.

Und noch eins ist hervorzuheben. Diese Komödie, obwohl ihrem geschichtlichen Ursprunge nach doch (so widersinnig das auch klingt!) eine Art von Gottesdienst, achtete selbst der Götter nicht, verschonte auch sie nicht mit der Lauge des Spottes. Die Olympier ließ sie auftreten in travestierter, lächerlicher Gestalt: den Dionysos etwa als dickbäuchigen, weinseligen Alten, den Herakles als unersättlichen Fresser, den Hermes als groben oder verschmitzten Bedienten des Zeus. In den Kot der Gasse wurden die Himmlischen gezogen, dem Gelächter der Menge wurden sie preisgegeben, zu komischen Figuren wurden sie herabgewürdigt. Es wäre nun freilich sehr verkehrt, in diesem Verfahren eine absichtliche und planmäßige Verhöhnung frommen Glaubens, eine aufklärerische Untergrabung der Religion erblicken zu wollen. So bös war das nicht gemeint. Es war eben auch nur übermütige Laune, unbändiges Behagen an Witz, dreist vertrauliches Gebaren mit Begriffen, welche, an sich allerdings ernst und würdig oder mindestens anmutvoll und sinnig, doch wegen ihrer Verflechtung mit dem Alltagsleben einer trivialen und travestierenden Auffassung bequemste Handhaben darboten.

Ein derartiges possenhaftes, regel- und zügelloses Lustspiel, wenn es doch „Lustspiel" heißen soll, wäre niedere Farce geblieben, hätte nie litterargeschichtliche Bedeutung höherer Art erlangt, wenn ihm nicht das Staatstheater eine Entwickelungsstätte dargeboten hätte, auf welcher es nur dann sich behaupten konnte, wenn es seine Roheit wenigstens in etwas mäßigte und wenigstens in etwas mit idealem Gedankeninhalte sich erfüllte. Daß diese veredelnde Wandlung sich vollziehen konnte und wirklich vollzog, war die That und das Verdienst genialer Dichter, von deren Schöpfungen freilich nur die des Aristophanes und auch diese nur zum Teile uns erhalten sind.

Auf dem Staatstheater erst hat die alte attische Komödie die Würde einer höheren Litteraturgattung erhalten, und insofern ist allerdings der Einfluß des Theaters auf sie höchst bedeutsam gewesen. Im übrigen aber wüßte man nicht zu sagen, daß die Eigenart der Bühnenverhältnisse auf die Entwickelung dieses ältesten attischen Lustspieles eingewirkt habe. Denn es setzte sich, wie schon hervorgehoben wurde, über die bestehenden Bühnenverhältnisse übermütig hinweg, ließ sich durch sie an Regel und Gesetz nicht gewöhnen, schaltete und waltete auf dem Theater, wie ein ausgelassenes Kind. Nur einen Herrn erkannte es an und buhlte um seine Gunst. Dieser Herr war das Publikum, das große Publikum, die Volksmasse, die von dem Lustspieldichter gut amüsiert, mit Witzen belustigt, in heitere Laune versetzt werden wollte. Und so bemühten sich die Komödienschreiber möglichst um Scherze und Späße, wie dem Publikum sie gefielen, überboten sich in komischen Einfällen und grotesken Erdichtungen. Wählerisch in ihren Mitteln brauchten sie nicht zu sein, denn auch auf das Staatstheater erstreckte sich, wenigstens anfangs, die alte Maskenfreiheit der Dionysosfeste, und schon der Phallos, den die Schauspieler trugen, deutete genugsam an, daß die Grenzen der Schamhaftigkeit nicht geachtet zu werden brauchten. So sind denn die Dichter auch nicht scheu gewesen in der Ausnutzung komischer Mittel. Für uns moderne Menschen ist es unfaßbar, wie auf einer staatlichen Bühne in dem Maße alle Rücksichten auch des gewöhnlichsten Anstandes beiseite gesetzt werden durften. In unseren Großstädten sinken doch nur die schmutzigsten, lediglich vom Pöbel — freilich mitunter auch von vornehmem Pöbel — besuchten Tingeltangeltheater zu solcher Tiefe der Schamlosigkeit herab, während jedes Theater, das einigermaßen zu den besseren gezählt sein will, mindestens die äußere Decenz bewahrt.

Der Unflat, mit denen die Grazien des aristophanischen Lustspieles besudelt sind, verdirbt uns notwendig die Freude an dieser Dichtung. Man darf ja nicht zimperlich sein, man muß als vernünftiger Mensch es vertragen können, etwa von der Jagd auf Ungeziefer oder von der Befriedigung gewisser unabweisbarer Leibesbedürfnisse reden zu hören. Solche Rede ist ja gewiß nicht fein und duftig, indessen ihr übler Geruch kann doch etwas Narkotisches an sich haben, das ihn minder empfinden läßt, es kann solche Rede durchtränkt sein von derbem Witze, der doch am Ende auch sein Recht hat, zumal wenn neben ihm noch anderes und besseres geboten wird. Aber der Fäulnisstoff der Obscönität vergiftet in unleidlicher Weise jede Dichtung, in welche er hineingetragen wird, er erzeugt eine stinkende Sumpfluft, welche einzuatmen auch dem nervenstarken Litterarhistoriker größte Überwindung kostet.

Jedoch das athenische Publikum — jenes geistvollste Publikum, das

je vor einer Bühne gesessen hat (höchstens das Publikum von Florenz und, allerdings unter gewissen Vorbehalten, das Publikum von Paris läßt sich ihm vergleichen) — forderte nun freilich von dem Lustspieldichter mehr, als bloß Witz und naturalistische Komik, es verlangte auch Gedanken, es wollte endlich auch Poesie. Und indem die Dichter eben diesen höheren Forderungen Genüge leisteten, schufen sie nicht bloß ein in oft fragwürdiger und oft sogar in schlechthin gemeiner Weise witziges, sondern auch ein gedankenreiches und poesievolles Lustspiel. Aus des Alltagslebens verdrießlicher Wirklichkeit führten sie das Volk in eine Phantasie- und Märchenwelt, die freilich mehr bizarr, als anmutig, aber doch immer originell aufgebaut war. Zwischen den Stachelkräutern des Witzes ließen sie farbenprächtige Blumen der Dichtung erblühen.

Nichtsdestoweniger fühlen wir Menschen der Neuzeit von Aristophanes' Komödien uns eher abgestoßen, als angezogen. Mancherlei Ursachen wirken dabei zusammen. Erstlich der Umstand, daß die Dichtungen, weil sie fortwährend auf Einzelheiten des athenischen Staats- und Stadtlebens Bezug nehmen, nur schwer verständlich, ja an nicht wenigen Stellen einfach unverständlich sind. Sodann ihre einseitig politische oder auch litterarische Tendenz, welche, auch wo sie an sich berechtigt ist, doch immer auf uns recht fern liegende Verhältnisse und Fragen sich bezieht. Ferner die Dürftigkeit der dargestellten dramatischen Handlungen, die oft nur aus einer Reihe lose aneinander gefügter grotesk-komischer Auftritte sich zusammensetzt, folglich nur äußerlich eine Einheit bildet, des rechten Interesses entbehrt und noch dazu mitunter zu gar keinem rechten Abschlusse gelangt, sondern im Sande verläuft. Endlich und nicht am wenigsten berührt abstoßend die Mischung der disparatesten, einander schroff widersprechenden Bestandteile: Gemeines und Erhabenes, Triviales und Originales, Plumpes und Anmutiges ist da bunt durch- und nebeneinander in einen Rahmen gespannt; es kann kommen, daß auf die ekelste Zote ein formvollendetes und gedankentiefes, hymnenartiges Chorlied folgt, oder daß neben einem platten Spaße eine geistvolle Sentenz steht. Ein ähnliches Gemenge verschiedenartiger Elemente findet man ja auch in einzelnen Abschnitten englischer (elisabethanischer) Dramen und spanischer Schauspiele, aber doch bei weitem nicht in solchem Maße.

Und eins noch ist hervorzuheben. Wohl sind diese „Lustspiele" gepfeffert mit beißendem Witze und durchtränkt mit ätzender Satire, aber es fehlt ihnen gänzlich der Humor. Sie wenden sich lediglich an den Verstand, nicht auch an das Gemüt. Dadurch erhalten sie einen frostigen Charakter.

Die alte attische Komödie scheint, wenn man nach Aristophanes urteilen darf, die schonungslose Aufdeckung der Schäden des öffentlichen Lebens

sich zum Ziel gesteckt zu haben. Es mag hier unerörtert bleiben, ob die dramatische Dichtung gut daran thut, dem Theater eine solche Aufgabe zuzuweisen. Bedenken gewichtiger Art lassen sich dagegen aussprechen. Mag man aber immerhin in der Theorie es für berechtigt erachten, daß die Bühne zu einem Werkzeuge politischer, socialer und litterarischer Bestrebungen gleichviel welcher Richtung gemacht werde, so wird man doch von dem Bühnendichter, der für oder gegen die bestehenden Verhältnisse das Wort ergreift, jedenfalls fordern müssen, daß er mit Sachkenntnis rede und daß es nur um die Sache ihm zu thun sei, daß er nicht, nur um seiner und des Publikums Lust an Spott und Witz zu frönen, die Lauge seiner Satire über Dinge und Personen ausschütte, deren Verhöhnung das Urteil des Volkes verwirren muß und infolge dessen wichtigste Interessen, namentlich solche sittlicher Art, schwer gefährden kann. Der Spott ist eine furchtbar schneidige Waffe, und wer sich ihrer bedienen will, dem liegt die Pflicht ob, in jedem Einzelfalle ernstlich und gewissenhaft zu erwägen, ob ihr Gebrauch sachlich gerechtfertigt ist. Dieser Pflicht hat Aristophanes schlecht genügt. Als Politiker hat er sich auf den Standpunkt des Philisters gestellt, der über alle Maßnahmen der Regierung nörgelt und schimpft und jedem Staatsmanne niedrige Beweggründe des Handelns unterschiebt. Aristophanes ist ein beredter Fürsprecher des Friedens zwischen Athen und Sparta gewesen. Das macht allenfalls seinem Herzen Ehre, nicht aber seinem politischen Verstande, der ihm hätte sagen müssen, daß nur die thatkräftigste Fortsetzung des Kampfes bis zu Spartas Niederwerfung Athens Weltstellung und Wohlstand retten konnte.

Als litterarischer Kritiker ist Aristophanes ein erbitterter Gegner des Euripides. Er hat sich damit ein Zeugnis ärgster Urteilsunfähigkeit ausgestellt. Denn welche Kurzsichtigkeit gehört doch dazu, um über den Schwächen des Dichters einer „Medeia“ und eines „Hippolyt“ dessen Größe und Bedeutung so völlig zu verkennen! Man wird versucht, Aristophanes' verblendete Feindschaft gegen den großen Tragiker und Psychologen auf persönliche Motive zurückzuführen. Aber auch diese Erklärung würde dem Komiker keine Ehre machen.

Aristophanes hat sich erdreistet, Sokrates dem Gelächter des Volkes preiszugeben. Ärger konnte er sich gar nicht versündigen an seinem Volke. Die „Wolken“, obwohl in technischer Beziehung eine der besten Komödien, sind ein Brandmal geworden für den nicht bloß ungezogenen, sondern auch schamlosen „Liebling der Grazien“.

Aristophanes hat eine reiche Dichterbegabung, vermöge deren er im einzelnen vieles wirklich Herrliche und Geistvolle geschaffen hat, im ganzen und großen übel angewandt. Offenbar hat den, wie es scheint, eitelen Mann

das Streben nach dem Beifall des Publikums verdorben. Um des Volkes Zwerchfell zu erschüttern, war ihm jedes Mittel eben recht.

Es ist schwer verständlich, wie der athenische Staat auf seinem eigenen Theater die Zügellosigkeit der alten Komödie dulden konnte. Völlig unbehelligt blieben die Komödiendichter freilich nicht: die offene Verspottung öffentlicher Beamten wurde ihnen untersagt, und auch zum Verzicht auf den Gebrauch von Porträtmasken scheinen sie genötigt worden zu sein. Im übrigen aber ließ der Staat sie gewähren und stellte ihnen nach wie vor seine Bühne zur Verfügung. Man kann zweifelhaft sein, ob man in diesem Verfahren einen Beweis von politischer Schwäche oder aber von Staatsklugheit erblicken soll. Schwäche wäre es gewesen, wenn die Regierung aus Furcht vor dem etwaigen Unwillen des Volkes die politische Agitation auf der Bühne ertragen hätte. Staatsklug aber konnte die der Komödie gewahrte Duldung sein, wenn man in ihr ein Sicherheitsventil zur gefahrlosen Ableitung politischer Mißstimmungen erblickte. That man dies, so dürfte man sich kaum ganz verrechnet haben. Eine gefährliche politische Macht ist jedenfalls die Komödie nicht gewesen, mittelbar freilich hat sie den Staat sicherlich geschädigt. Man kann sie mit unseren politischen Witzblättern vergleichen, deren Spottverse und Karikaturen wohl noch nie ein Ministerium gestürzt, aber oft genug das Ansehen einer Regierung untergraben haben.

Auffällig ist, daß keine der Regierungen Athens den Versuch gemacht zu haben scheint, die Komödie zur Verteidigung der Regierungspolitik zu benutzen. Das zeugt entweder für großes Selbstvertrauen oder für großes Ungeschick. Der Lustspieldichtung aber ist die nahezu volle Freiheit, die man in politischer Beziehung ihr beließ, eher verhängnisvoll, als förderlich gewesen.

Das politische Lustspiel mag politisch nützlich sich erweisen in einem Staate, welcher eben nur von der Bühne herab Kritik an seinen Zuständen üben läßt. In dem Rußland eines Nikolaus I. wirkte eine dramatische Satire, wie Gogol's „Revisor", nach Art eines luftreinigenden Gewitters. Im alten Athen aber war der öffentlichen Meinung Freiheit genug gegeben, um sich auch anderwärts, als auf dem Theater, äußern zu können. Und wenn es so steht, ist es dem Theater jedenfalls besser, die Politik von sich fern zu halten und auf die Pflege der Kunst schlechthin sich zu beschränken. Auch das beste politische Lustspiel ist eben seiner politischen Tendenz wegen eine zwitterhafte und zwieschlächtige Dichtung.

Selbstverständlich ist hier das Beiwort „politisch" nur in jenem engeren Sinne aufzufassen, in welchem es gemeinhin gebraucht wird, nämlich nur in Bezug auf die Tagespolitik. Es soll also hier die Berechtigung weder des socialen noch auch des patriotischen Lustspiels bestritten werden.

Insbesondere aber nicht die des socialen. Der komische Dichter, welcher verderbte Gesellschaftszustände satirisch beleuchtet, behandelt nicht bloß einen sehr dankbaren und würdigen, sondern auch einen künstlerisch vollberechtigten Stoff. Doch davon näher zu handeln ist hier nicht der Ort, denn der griechischen Litteratur fehlt das eigentlich sociale Lustspiel, ein Lustspiel nach der Art von Molière's „Femmes savantes“ oder „le Bourgeois gentilhomme“ oder nach der Art von Sheridan's „School for Scandal“. Ein solches Lustspiel mit seinen psychologisch wahr und fein gezeichneten Charakteren ist nie über die altgriechische Bühne gegangen. Überhaupt hat die altgriechische Lustspieldichtung nie wirkliche Menschen geschaffen, sondern nur entweder (in der alten Komödie) schattenrißhafte Zerrgestalten oder aber (in der neuen Komödie) einseitige Charaktertypen. Das ist befremdlich genug, um so mehr, als die Griechen auf anderen Litteraturgebieten sich als Meister in der Kunst der im guten Sinne des Wortes realistischen Charakterzeichnung erwiesen haben. Lebensvolle natürliche Menschen treten uns in den homerischen Epen entgegen. Entwickelung und Wirken menschlicher Leidenschaften hat Euripides in seinen besseren Dramen trefflich dargestellt. Herondas hat in seinen Mimiamben es verstanden, anschauliche Charakterbilder mit wenigen Strichen gleichsam holzschnittartig zu entwerfen. Theophrast hat theoretische Charakterstudien geschrieben, deren psychologische Wahrheit selbst ein Molière praktisch ausgenutzt hat. Wie also mag es gekommen sein, daß die Komödie uns keine wirklichen Menschen vorführt, gerade sie, die doch am dringendsten Anlaß und Pflicht dazu hat? In Bezug auf die alte, aristophanische Komödie ist die Antwort freilich leicht zu geben: in ihre phantastisch groteske Märchenwelt paßten wirkliche Menschen gar nicht hinein, sie würden in dieser Luft gar nicht haben atmen, gar nicht sich haben bewegen können. Dagegen hätte die neue, die bürgerliche (menandrische) Komödie sehr geeignete Verwendung gehabt für naturwahre Charaktere. Statt deren aber nahm sie stereotype Charaktermasken in Gebrauch. Man darf vermuten, daß dieser Fehlgriff durch das Streben nach dem Derbkomischen verschuldet wird. Dies Streben ist der gesamten Komödie des Altertums eigentümlich, auch noch der des Mittelalters, es ist selbst bei Molière noch sehr deutlich zu spüren — man denke nur z. B. an den „Malade imaginaire“ —, ja, noch heute ist es für Lustspieldichter maßgebend, welche kein höheres Ziel ihres Schaffens kennen, als das, die Lachmuskeln des verehrten Publikums möglichst zu reizen. Die Verwendung der feineren Komik für die Zwecke des Lustspiels ist erst eine Errungenschaft der Neuzeit, und noch nicht einmal jetzt ist das „große“ Publikum für diesen Fortschritt reif, denn noch immer ist das feinere Lustspiel, welches auf Lacheffekte verzichtet, eine Dichtung, für welche und an welcher

nur die geistig Auserwählten Verständnis und Freude haben. Die große Masse auch des sogenannten „gebildeten" Publikums will im Lustspieltheater nur lachen, eben nichts als lachen, und wäre es auch über den tollsten Blödsinn. Wenn nun aber der Lustspieldichter auf die derbkomische Wirkung hinarbeitet, so kann er einfach realistisch gezeichnete Charaktere nicht brauchen, wenigstens nicht für seinen stehenden Bedarf, denn diese sind, um so zu sagen, zu matt. In dem wirklichen Menschen kreuzen und durchqueren sich die verschiedenartigen Charaktereigenschaften und bilden in ihrer Vereinigung gleichsam eine vielfarbige, buntstreifige Fläche, auf welcher, gerade infolge der Vielfarbigkeit, die verschiedenen Farben bis zu einem gewissen Grade einander neutralisieren, so daß keine einzige grell hervorsticht und die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenkt, sie, wie man sagen möchte, physisch erzwingt. Es wenden daher nur ernstere Beschauer derartigen vielfarbigen Charakterbildern ihre aufmerksame Beobachtung zu, nur ihnen ist es Genuß, den vielverschlungenen Farbenlinien nachzuspüren und die zwischen denselben bestehenden Beziehungen herauszufinden. Menschen, die nur lachen wollen, hüten sich wohl vor solchem, für sie langweiligem Studium. Will also der Dichter derbkomische Gestalten schaffen, wie das lachbegierige Publikum sie verlangt, so muß er eine jede derselben möglichst grell mit einer bestimmten Charakterfarbe anstreichen. Dann entstehen Figuren, die durch ihre Grellheit notwendig wirken müssen, die den Beschauern sich geradezu aufdrängen. Unbedingt verwerflich ist übrigens dieses Verfahren bei der Charakterzeichnung keineswegs. Erstlich schon deshalb nicht, weil durch dasselbe die dem Drama unentbehrliche Fernwirkung jedenfalls sicher erreicht wird. Sodann aber nicht, weil bei der Schaffung derartiger typischer Charaktere sich feinste psychologische Beobachtung verwerten läßt. Ein typischer Charakter ist, weil er nur einseitig sein kann, freilich stets unwahr und unnatürlich, aber es kann doch die *eine* Charaktereigenschaft, welche in ihm typisch dargestellt werden soll, mit psychologischer Feinheit und Wahrheit dargestellt werden. Die litterargeschichtliche Erfahrung lehrt nun leider allerdings, daß dies nur verhältnismäßig selten geschehen ist, daß vielmehr das mit Charaktertypen wirtschaftende Lustspiel sich mit einer sehr beschränkten Zahl recht plump und grob gearbeiteter Figuren — besser sagte man „Puppen" — begnügt hat, die noch dazu meist ein Dichter von dem anderen, ja ein Volk und ein Zeitalter von dem anderen recht gedankenlos übernahm.

Ähnlich wie die griechische Komödie ist auch, um das nebenbei zu bemerken, der griechische Roman des Mangels an psychologisch wahrer und realistischer Charakterzeichnung anzuklagen. Bei diesem muß die Sache selbstverständlich anders erklärt werden, indessen würde der Versuch, dies

zu thun, uns hier zu weit führen. Nur angedeutet werde, daß der griechische Roman stets entweder einseitig idealistisch oder einseitig naturalistisch gewesen ist und die goldene Mittelstraße des gesunden Realismus nie gefunden hat. Bedingt wurde diese unglückliche Entwickelung durch gar mancherlei Verhältnisse, vor allem, wie es scheint, durch den Umstand, daß der Roman allzu ausschließlich als eine lediglich der Unterhaltung dienende Litteraturgattung aufgefaßt wurde. —

Die alte (politische und satirische) attische Komödie hat nur geringe Lebensfähigkeit bekundet: ihren großen Meister Aristophanes hat sie in der Gestalt, welche eben er ihr gegeben, nicht überdauert. Sie schwächte sich ab und ließ sich zähmen zu einem Lustspiele, die „mittlere Komödie" genannt, welches wohl gelegentlich noch Rückfälle zur alten Unbändigkeit und Tollheit hatte, im wesentlichen aber doch schon ruhiger und manierlicher sich benahm. Wir wissen übrigens von dieser Dichtung nur durch Hörensagen, denn ihre Erzeugnisse sind sämtlich untergegangen. Auch die „mittlere Komödie" war nur kurzlebig, sie erstarb wohl noch vor Beginn des alexandrinischen Zeitalters. Und nun kam ein neuartiges Lustspiel auf, das den Namen der „neuen Komödie" mit bestem Rechte erhalten hat. Das Lustspiel wurde — der Ausdruck ist seltsam, aber dennoch zutreffend — vermenschlicht und zugleich verbürgerlicht. Damit wurde ein Lustspiel geschaffen, welches, mittelbar wenigstens, bis in die Neuzeit hinein sich behauptet hat.

Die Ursachen, warum die alte Komödie und ebenso ihre Tochter, die mittlere Komödie, so rasch abgestorben ist, entziehen sich der sicheren Erkenntnis. Die veränderten politischen Verhältnisse darf man nicht verantwortlich machen, wenigstens nicht allein. Freilich der politische Gesichtskreis der Athener verengte sich, als ihre Stadt mehr und mehr eine Kleinstadt wurde und überdies nicht nur ihren Kolonialbesitz, sondern auch ihre Freiheit verlor. Freilich auch würden die makedonischen und ebenso später die römischen Gewalthaber sich jede Verhöhnung ihrer Herrschaft durch das Lustspiel nachdrücklichst verbeten haben. Aber schließlich bietet doch auch schon die städtische Verwaltung und bieten deren Leiter und Beamte dem Witze reichlichen Stoff dar, und vermutlich würde es niemand den Komödiendichtern gewehrt haben, Lokalpossen auf die Bühne zu bringen, in denen irgend einem unbeliebten Archon die Rolle des Kleon zugewiesen worden wäre. Und vollends litterarische Possen nach Art der „Frösche" zu schreiben und aufführen zu lassen, das wäre wohl jederzeit möglich gewesen. Gleichwohl scheint weder das eine noch das andere je geschehen zu sein. Das athenische Publikum muß eben den Geschmack an der kampflustigen und hochgeschürzten Theatermuse gründlich verloren haben. Wohl aber nicht, weil es endlich begriffen hatte, daß es lieblos sei, Mitbürger von der Bühne

herab mit vergifteten Pfeilen zu beschießen. So fromm wurden die Athener nimmer. Eher darf man glauben, daß die Regellosigkeit der alten Komödie neben der sich immer mehr festigenden Regelmäßigkeit der Tragödie, daß überhaupt das Nebeneinanderhergehen zweier so grundverschiedener Gattungen des Dramas auf einem Theater als unschön und widerspruchsvoll empfunden wurde.

Wie dem auch sein mag, die Tragödie ist jedenfalls an der Geburt der neuen Komödie nahe beteiligt. Denn die letztere hat nicht nur in ihrer äußeren Technik der Tragödie sich so vollständig angeglichen, wie dies dem Wesen der Sache nach überhaupt möglich war, sondern sie ist auch innerlich der Tragödie vielfach sehr ähnlich geworden, das heißt jener von Euripides ausgebildeten Tragödie, deren Helden nicht mehr Heroen, sondern Menschen, wenn auch noch Heroennamen führende Menschen sind; jener Tragödie, deren handelnde Personen, mögen sie auch äußerlich den Fürstenmantel tragen, doch einen gewissen bürgerlichen Charakter an sich haben, wie athenische Bürger sich gebärden, in dem Gedankenkreise derselben sich bewegen und eine Sprache reden, welche fast die feine attische Umgangssprache ist, — mit einem Worte, jener Tragödie, die, um abermals die wunderlichen Ausdrücke zu brauchen, vermenschlicht und verbürgerlicht ist.

Wie diese Tragödie, bindet die neue Komödie sich an die Regeln der drei Einheiten; wie diese Tragödie, besitzt sie eine sich ebenmäßig verwickelnde und darauf sich lösende Handlung; wie diese Tragödie, strebt sie nach psychologischer Begründung; wie diese Tragödie, trägt sie einen bürgerlichen Charakter und zwar, wie das leicht erklärlich ist, in noch ausgesprochenerer Weise, als jene; wie diese Tragödie endlich, liebt sie populäres Philosophieren, lehrhaftes Moralisieren und rhetorenhaftes Disputieren.

Abgesehen von der Verschiedenheit der tragischen und der komischen Gattung wurden die neue Tragödie — denn so darf man die euripideische nennen — und die neue (menandrische) Komödie hauptsächlich nur dadurch getrennt, daß die letztere den Chor aufgab und sich feststehender Charaktertypen bediente, während die erstere den Chor äußerlich als Zwischenaktsfüllung beibehielt, der typischen Charakterzeichnung aber sich wohl annäherte, sie jedoch sich nicht als Sitte aneignete.

Der Verzicht auf den Chor war durchaus verständig. Bei den Vorgängen des Privatlebens, welche die neue Komödie darstellt, wäre die Mitwirkung eines an der Handlung ideell beteiligten Chors ein Unsinn gewesen, schon weil seine Anwesenheit bei solchen Vorgängen aller Wahrscheinlichkeit Hohn gesprochen hätte. Wäre aber die Thätigkeit des Chors darauf beschränkt worden, mit der Handlung in keinem Bezuge stehende Zwischenaktslieder, sei es mit sei es ohne Tanzbegleitung, abzusingen, so würde dies dem Drama ein zwieschlächtiges, operettenhaftes Gepräge gegeben haben.

Über die Berechtigung und zugleich auch über die Bedenklichkeit der festen Charaktertypen wurde bereits oben in Kürze gesprochen. Hier soll auf die ästhetische Seite der Sache um so weniger zurückgekommen werden, als sich hierzu im weiteren Verlaufe unserer Theatergeschichte noch wiederholt dringlicher Anlaß darbieten wird.

Die neue Komödie hat die festen Charaktertypen aller Wahrscheinlichkeit nach aus der volkstümlichen Farce, dem Mimos, übernommen; sie hat also — so scheint es wenigstens — diese Typen nicht erfunden, sondern nur sie weiter ausgebildet und verfeinert. So wurden die komischen Charaktergestalten, welche bis dahin nur von Komödianten niederster Art auf Volksbühnen dargestellt worden waren, auf das Staatstheater verpflanzt und ihnen dadurch litterargeschichtliche Bedeutsamkeit verliehen.

Anscheinend waren die Lebensbedingungen für die neue Komödie die denkbar günstigsten. Die Kultur des Volkes, in deren Mitte sie gestellt wurde, war vielseitig und hoch entwickelt, besaß eine bereits lange und ruhmvolle Vergangenheit. Das Volk hatte freilich in dem verhängnisvollen peloponnesischen Kriege und in den Wirren der darauf folgenden ruhelosen Zeiten einen guten Teil seiner geistigen und sittlichen Spannkraft eingebüßt, war wirtschaftlich herabgekommen, hatte seine Freiheit verloren und fremder Oberherrschaft sich fügen müssen. Aber ein geistig regsames, kunstempfängliches Volk war es doch geblieben. Die Dichtkunst war im Besitze einer fein ausgebildeten Technik und verfügte für ihr Schaffen über die reiche Fülle des Gedankenschatzes, den die Vorzeit aufgesammelt hatte. Die Sprache, sowohl die der Schrift wie die des Lebens, war gefeilt und geglättet und jeglicher Verwendung gefügig.

Nichtsdestoweniger ist die neue Komödie nie mehr gewesen und geworden, als ein technisch vollendetes, witziges und geistvolles Lustspiel. Ein Lustspiel in des Wortes edelstem Sinne ist sie nie geworden.

Die neue Komödie ist ein lediglich auf Unterhaltung und Belustigung abzielendes Lustspiel. Ihrem Grundwesen fehlt jeder sittliche Kern und Halt, mag sie auch immerhin mit schönen Moralsentenzen gespickt und geschmückt sein. Diese Wahrheitssprüche sind für sie nur Flitterkram und Beiwerk. Sie predigt gar salbungsvoll Moral, scheut sich aber nicht im geringsten vor der Ausbeutung unsittlicher Motive, wenn dieselben sich komisch verwerten lassen.

Der junge Wüstling, der seines Vaters Vermögen mit bösen Spießgesellen und verlotterten Weibern durchbringt, der verschmitzte bübische Diener, der seinen Herrn belügt und bestiehlt, der Bordellwirt, die gewerbsmäßige Hure, der ekle Schmarotzer endlich, dem für eine fette Mahlzeit alles feil

ist —, das sind so einige Lieblingsfiguren der neuen Komödie. Man atmet in ihr Bordell- und Kneipendunst.

In dieser Pestluft bewegen die Dichter der neuen Komödie sich mit Behagen, als wäre das eine ganz selbstverständliche Atmosphäre. Sittliche Entrüstung ist ihnen völlig fremd, und nichts liegt ihnen ferner, als die Absicht, der verderbten Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Sie wollen amüsieren, — nichts weiter. Und da sie geistvolle und witzige Männer waren, so verstehen sie auch wirklich zu amüsieren. Durch geschickte Anlage der Intrigue, durch rasche Aufeinanderfolge wirklich komischer Situationen, durch reichlich eingestreute anmutige Bonmots, durch Munterkeit und Schlagfertigkeit der Gesprächsrede wissen sie den Zuschauer oder Leser so zu fesseln, daß er wirklich sich ergötzt und für den Augenblick auch seinerseits um Sittlichkeit sich nicht kümmert, sondern alles für recht hält, wenn es nur lustig, wenn es nur komisch ist.

Die Skandalchronik der Familie ist das Lieblingsthema, ja das fast einzige Thema, welches die neue Komödie behandelt und eben nur in dem Streben nach komischer Wirkung behandelt hat. Einen höheren Flug hat sie nie genommen. Sociales Lustspiel ist sie nie geworden.

Das griechische Altertum hat auf vielen Litteraturgebieten das Höchste geleistet, was die gestaltende Schaffenskraft des menschlichen Geistes zu leisten vermag. Das Lustspiel gehört zu diesen Gebieten nicht. Der Neuzeit, den Franzosen und Engländern, blieb es vorbehalten, ein Lustspiel hervorzubringen, welches mehr ist, als die sei es aristophanisch regellos sei es menandrisch regelrecht gebaute Posse.

Warum dem Ruhmeskranze der griechischen Litteratur dieses eine Blatt fehlt, wer möchte es sagen? Man fühlt sich versucht, eine Erklärung zu geben, welche wenigstens durch eine das individuale Seelenleben betreffende Beobachtung gestützt werden kann. Mancher große Lustspieldichter hat seine dramatische Laufbahn mit Tragödien begonnen und erst verhältnismäßig spät seine wahre Begabung entdeckt. Gerade geistvolle Menschen sind in der Jugend oft tragisch gestimmt; erst in der Reife der Jahre gelangen sie zu humorvoller Auffassung des Lebens. In der Gesamtentwickelung der arischen Kulturvölker stellt das Griechentum die Jugend dar. Eben deshalb war es zwar in der Tragödie, nicht aber in der Komödie zu klassischem Schaffen berufen. Die arische Kulturwelt mußte erst älter werden, um den geeigneten Boden für die Entwickelung des wahren Lustspiels darbieten zu können.

§ 9. **Der Einfluß der dramatischen Dichtung auf die Entwickelung des Theaters und der mimischen Kunst.** Aufgabe des Theaters

bei Aufführung von Schauspielen ist es, die Zuschauer in die Illusion zu versetzen, daß die dargestellte dramatische Handlung wirkliche Handlung sei. Diese Aufgabe ist, je nach der Beschaffenheit des darzustellenden Dramas, leichter oder schwieriger zu lösen. Je größer die Schwierigkeit der Lösung ist, desto mehr wird das Theater zur Vervollkommnung seiner Ausstattung und Technik, desto mehr werden auch die Schauspieler zur Vervollkommnung ihrer mimischen Kunst angereizt. Der dramatische Dichter kann also durch die Anforderungen, welche er an die Leistungsfähigkeit des Theaters und der Schauspieler stellt, einen anregenden Einfluß auf die Entwickelung des Theaters und der mimischen Kunst ausüben.

Die volle Lösung der dem Theater (und den Schauspielern) gestellten Aufgabe ist nun freilich von vornherein ausgeschlossen. Auch das besteingerichtete, mit allen Hilfsmitteln der modernen Technik und Wissenschaft arbeitende Theater ist nicht fähig, der auf der Bühne dargestellten Handlung den vollen Anschein der Wirklichkeit zu geben. Und das nicht etwa bloß in solchen Fällen, in denen, um dies zu erreichen, physisch unausführbare Veranstaltungen getroffen werden müßten, sondern selbst auch dann, wo es sich um die Nachahmung eines gewöhnlichen und unter ebenfalls ganz gewöhnlichen Verhältnissen sich vollziehenden Vorganges handelt. Der aufmerksame Beobachter auch der kürzesten und einfachsten Theaterscene wird stets wahrnehmen können, daß die Nachahmung der Wirklichkeit in irgend einer Beziehung unvollständig oder mangelhaft ist.

Das Unvermögen des Theaters zur Herstellung der vollen Illusion ist aber keineswegs ein Nachteil. Denn was das Theater nicht leisten kann oder nicht leisten will, das wollen und können, bis zu einem gewissen Grade, die Zuschauer durch ihre Einbildungskraft ergänzen. Diese kommen ja in das Theater mit der Absicht und mit dem Wunsche, sich täuschen zu lassen; infolge dessen sind sie gern bereit, die eigene Phantasie da vervollständigend eintreten zu lassen, wo das Theater nur Andeutungen, vielleicht sogar nur recht unbeholfene Andeutungen giebt. Theater und Publikum stehen zu einander im Verhältnisse der Mitarbeiterschaft. Freilich kann dieses Verhältnis mannigfach abgestuft sein. Im allgemeinen aber läßt sich sagen, daß das Publikum um so eifriger und wirksamer an der Herstellung der Illusion mitarbeitet, je lebhafter es sich für den Inhalt des Dramas interessiert. Ein naives Publikum einerseits und ein kunstsinniges Publikum anderseits ist das beste, ein blasiertes Publikum ist das schlimmste, weit schlimmer, als ein dummes.

Die Unzulänglichkeit des Theaters zur Erzeugung der Illusion kann, wenn sie keine gar zu große ist, das Publikum zu besonders eifriger Mitarbeit anregen, wodurch zwischen Theater und Publikum eine, man möchte

so sagen, vertrauliche Beziehung hergestellt wird, welche der dramatischen Dichtung sich sehr ersprießlich erweisen kann. —

Das erste Erfordernis zur Hervorbringung der scenischen Illusion ist, daß die Bühne den jedesmaligen Schauplatz der dramatischen Handlung andeutungsweise vergegenwärtige. Dieses Erfordernis wird mit größerem oder geringerem Aufwande von Mitteln erfüllt je nach der Beschaffenheit des vom Dichter gewählten Schauplatzes und je nach der Häufigkeit, mit welcher dieser innerhalb eines und desselben Dramas wechselt.

Die griechischen Tragiker stellten, wie wir bereits dargelegt haben (s. oben S. 173 f.), in dieser Beziehung nur höchst bescheidene Anforderungen, allerdings wohl eben nur in Rücksicht auf die geringe Leistungsfähigkeit der Bühne. Sie begnügten sich in der Regel mit nur einem und zwar recht einfach ausgestatteten Schauplatz, selten bloß verlangten sie einen einmaligen Wechsel der Dekoration.

Indessen auch diese bescheidenen Ansprüche wurden von dem Theater nur in sehr beschränktem Umfange erfüllt. Ein Hintergrund und zwei Coulissen, das war alles, was es gewährte. Eine Vermehrung der Coulissenpare scheint nie vorgenommen worden zu sein, an die Anbringung von Soffitten nie jemand auch nur gedacht zu haben, ebensowenig an eine reichlichere Ausrüstung mit Setzstücken. Gleichwohl hätten die Tragödien Anlaß genug zur Anfertigung verschiedenartiger Dekorationen, namentlich stimmungsvoller Landschaften (wie etwa im Ödipus auf Kolonos, im Philoktet, in den Troerinnen rc.) und reich ausgeführter Architekturbilder, geboten. Man scheint sich aber mit dem Notwendigsten begnügt zu haben. Die Bühnenbilder waren aller Wahrscheinlichkeit nach nicht einmal perspektivisch ausgeführt.

Weniger bescheiden, als die Tragiker, waren die Komiker. Die Schauplätze, auf denen sie die Handlung ihrer Dramen spielen lassen, sind recht mannigfaltig. Bald ist es eine Straße Athens, bald ein Bauernhof, bald die Pnyx, bald eine romantische Landschaft, bald sogar die Unterwelt. Selbst das verschlossene Innere der Häuser öffnen sie und lassen uns in Zimmer einblicken, so z. B. in die Studierstube des Euripides. Für sie hatten also der Dekorationsmaler und der Regisseur mehr Arbeit. Zur Annahme aber, daß sie große Kunst darauf verwandt hätten, liegt um so weniger Anlaß vor, als die scenische Ausstattung der Komödie überhaupt mit geringerer Sorgfalt, als die der Tragödie behandelt wurde. Überdies kümmerten die Dichter der alten Komödie sich wenig um die Illusion, sie zerstörten sie sogar mitunter geflissentlich, indem sie, etwa durch Anrufung des Maschinenmeisters, die Zuschauer ausdrücklich darauf aufmerksam machten, daß es sich nur um ein Blendwerk handele. Vielleicht darf man

glauben, daß man in der Bühnenausstattung der alten Komödie ganz absichtlich zwischen dem, was geleistet wurde, und dem, was im Interesse der Illusion hätte geleistet werden sollen, einen scharfen Gegensatz bestehen ließ. Denn ein solcher Gegensatz ist von komischer Wirkung, auch uns stimmt die primitive Inscenierung der Pyramus- und Thisbe-Episode im „Sommernachtstraume" heiter. Jedenfalls aber wurden die öfteren Scenenwechsel in den aristophanischen Komödien nicht wirklich vollzogen. Man behalf sich damit, daß man die verschiedenen Teile der Bühne verschiedene Örtlichkeiten bedeuten ließ, wobei man ja durch Anbringung eines geeigneten Setzstückes oder eines Coulissenbildes der Phantasie zu Hilfe kommen konnte. Das Innere eines Hauses dürfte durch eine Art Altan oder Balkon dargestellt worden sein, den man mittelst eines Drehwerkes, des sogenannten Ekkyklema, aus der Hintergrundsdekoration hervorrollte, und zwar aus dem oberen Teile derselben, wenn es sich um ein Zimmer des ersten Stocks handelte. Diese sehr praktische Vorrichtung wurde auch in der Tragödie öfters gebraucht (s. S. 92).

Die Beschaffenheit des Inhaltes sowohl der Tragödien wie der Komödien nötigte das Theater zur Anbringung und Verwendung von mancherlei Maschinen. Es mußte namentlich ermöglicht werden, daß auf der Bühne befindliche Personen gleichsam in die Unterwelt versanken oder aus dieser emporzusteigen schienen; ferner, daß Personen von der Bühne aus emporschwebten; endlich, daß Göttergestalten plötzlich wie aus Wolken hervortraten. Alles das ließ sich mit sehr einfachen Mitteln bewerkstelligen. Ein Kellerloch mit angelegter Leiter konnte als Versenkung dienen; ein auf dem Bühnendache angebrachter Krahn, an dem ein Tau befestigt und durch eine Öffnung herabgelassen wurde, zum Aufziehen und Herunterbewegen von Personen benutzt werden; Götter konnten auf der oberen Balkenlage des hinter der Dekoration befindlichen Gerüstes erscheinen, indem der obere Teil der Dekoration aus einander geschoben wurde. Die Lösung anderer Aufgaben, welche die Dichter stellten, mag mehr Kopfzerbrechen gekostet haben, wenn man sich überhaupt die Mühe der Lösung gegeben hat. So z. B. (im „Frieden") der Luftritt des Trygaios auf seinem Riesenmistkäfer. Das Emporschweben konnte der oben erwähnte Krahn besorgen, aber wie war der Käfer zu beschaffen? Das Ungetüm mußte ja leben, denn es bewegte sich und fraß. Vermutlich steckte man einen Menschen in eine entsprechende Hülle. Schwerer noch kann man sich erklären, wie (in den „Fröschen") der Kahn des Charon über die Bühne gefahren ist. Vielleicht war es wirklich ein auf Räder gesetzter Kahn. Möglich aber auch, daß die Zuschauer die Kahnfahrt sich nur denken mußten und daß gerade ohne den Kahn die Ruderbewegungen des Dionysos und Charon sich be-

sonders drollig ausnahmen. Rätselhaft bleibt, wie im „Prometheus“ der Felsen samt den Okeaniden in die Tiefe verschwunden sein soll. Eine solche Massenversenkung würde selbst unseren Technikern Verlegenheit bereiten. Man möchte glauben, daß, um das Verschwinden anzudeuten, der Felsen langsam an hinter ihm befestigten Stricken umgesenkt wurde, die Okeaniden aber sich platt zu Boden warfen. Indessen ist auch das sehr fragwürdig.

Alles in allem genommen, hat das Theater durch die dramatische Dichtung sich nicht eben sehr anregen lassen zur Vervollkommnung seiner Technik. Da verfahren unsere Theaterleitungen, wenn ihnen ausreichende Geldmittel zu Gebote stehen, ganz anders, indem sie eifrig bemüht sind, selbst das anscheinend Unmögliche möglich zu machen. Der Einwand, daß die Technik damals noch nicht hinreichend entwickelt gewesen sei, um den Anforderungen des Dramas voll genügen zu können, ist mindestens nicht ganz zutreffend. Allerdings die damalige, mit der Anwendung des Dampfes, der Elektricität und mancher anderer physikalischer Mittel noch nicht bekannte Technik konnte vieles nicht leisten, was die heutige zu leisten vermag. Aber in einer Zeit, in welcher man gewaltige Tempel und Akropolen, Festungen und Belagerungswerkzeuge, große Seeschiffe und allerlei Fabrikgeräte zu bauen verstand, da hätte man auch vielartige und bessere Theatermaschinen herstellen können, wenn man es nur gewollt oder, richtiger, wenn man es für notwendig erachtet hätte. Man hielt aber offenbar ein umständliches Maschinenwesen für sehr entbehrlich. Das war eine ganz richtige Anschauung. —

Zur Hervorbringung der scenischen Illusion gehört ferner, daß die Schauspieler in einer Kleidung auftreten, wie die Personen, welche handelnd dargestellt werden sollen, sie in Wirklichkeit getragen haben oder doch getragen haben würden. Wenn nun die dramatischen Dichtungen Gelegenheit zur Vorführung mannigfacher Trachten bieten und das Theater diese Gelegenheit ausnutzen will, so kann die Bühne die verschiedenartigsten und malerisch wirksamsten lebenden Kostümbilder zur Anschauung bringen.

Die griechischen Dramatiker aber machten dem Theater die Kostümfrage sehr leicht, und das Theater deren Lösung sich sehr bequem.

Die in den Tragödien auftretenden Personen gehören ausnahmslos der mythischen Heroenzeit an, es sind Könige und Königinnen, Fürstensöhne und Fürstentöchter, Priester und Wahrsager, dazu als Gefolge Sklaven und Sklavinnen, Pädagogen und Ammen, als sonstige Nebenpersonen Boten, Hirten und was für Leute niederen Standes etwa sonst noch auf die Bühne gebracht werden. Zu diesem Personale treten noch die erscheinenden Götter. Der Chor aber besteht immer aus gleichem Stande, Geschlechte und Alter angehörigen und demgemäß auch gleichgekleideten Personen, mögen es

nun Krieger oder Bürger, Frauen oder Mädchen sein. Das gesamte auftretende Personal, Schauspieler und Chor, ist fast immer ein griechisches. Ausländer werden — wenn man von den Trojanern absieht, welche man aber schwerlich auf der Bühne irgendwie von den Griechen unterschieden hat — in der Tragödie nur sehr selten auf die Bühne gebracht: als handelnde Personen treten sie nur in den „Persern", als Chor nur ebenda und in den „Phoinissen" auf.

Die Kostümierung der tragischen Schauspieler und Choreuten konnte freilich keine Schwierigkeiten machen. Man vereinfachte sich die Sache aber noch dadurch, daß man eine rein konventionelle und typische, überdies wenig kleidsame und noch weniger bequeme Tracht in Anwendung brachte, deren Einzelheiten bereits oben (S. 109 f.) angegeben worden sind. Diese Theatergewandung entbehrte nicht einer gewissen Feierlichkeit und Pracht, malerisch aber war sie gewiß nicht. Selbstverständlich schloß eine derartige Kleidung jede geschichtliche Treue aus.

Eine Umkleidung während der Aufführung war — abgesehen von dem Falle, daß ein Schauspieler mehrere Rollen spielte — in der Tragödie sehr selten. Es herrschte auch in dieser Beziehung Einfachheit und zugleich Eintönigkeit.

Selbst die in Götterrollen auftretenden Schauspieler waren, man möchte sagen, lächerlich einfach gekleidet und wohl nur an ihren Attributen kenntlich. Nie hat man daran gedacht, die idealen Göttergestalten, welche die bildende Kunst erschaffen hatte, auf der Bühne nachzubilden.

In der Komödie wurde noch weniger Wert auf das Kostüm gelegt. Die in den Rollen von Bürgern, Bauern und Sklaven auftretenden Schauspieler trugen die Kleidung des gewöhnlichen Lebens, wie das ja sachgemäß war; die Götter und wahrscheinlich ebenso auch die allegorischen Gestalten erschienen als greuliche Karikaturen.

Die meiste Sorgfalt wandte man dem Kostüm des Chors zu, namentlich wenn die Choreuten als Tiere oder phantastische Wesen (z. B. als Wolken) gekennzeichnet werden sollten. Indessen hat man jedenfalls auch dann eben nur gerade soviel gethan, als unbedingt gethan werden mußte, um den Chor überhaupt kenntlich zu machen. Man darf dies schon aus der verhältnismäßigen Billigkeit der komischen Choregie schließen. Nicht entfernt reichte die Ausstattung des komischen Chors an die Eleganz des Balletts in einer unserer Zauberpossen oder Märchenopern heran.

Das Theater hat sich also durch die dramatische Dichtung nicht zu einer künstlerischen Auffassung und Ausbildung des Kostümwesens anregen lassen. —

Zur scenischen Illusion ist endlich und namentlich erforderlich, daß die

Schauspieler so sprechen und sich so bewegen, wie die Personen, welche sie darstellen sollen, in der betreffenden Lage es in Wirklichkeit gethan haben oder thun würden. Dadurch wird dem Schauspieler eine schwere Pflicht auferlegt. Indessen kann ihm der Dichter die Erfüllung derselben erleichtern, indem er nur einfache Charaktere zeichnet, die besonders schwer darstellbaren Situationen vermeidet und eine leicht zu handhabende Sprache braucht. Der Dichter kann also in jeder von ihm geschaffenen Rolle dem Schauspieler eine schwerere oder leichtere Aufgabe stellen. Je schwieriger die Aufgabe ist, welche der Schauspieler zu lösen hat, um so mehr wird — unter normalen Verhältnissen — der Schauspieler angeregt werden, sich in der mimischen Kunst zu vervollkommnen.

Die griechischen Tragiker haben es den Schauspielern wahrlich leicht gemacht. Denn erstlich sind die tragischen Charaktere sehr einfach und klar. Man wird sich dessen recht bewußt, wenn man Vergleiche zwischen antiken und modernen Tragödienhelden anstellt. Um wieviel schwieriger ist z. B. einen Macbeth oder eine Maria Stuart darzustellen, als etwa einen Ödipus oder eine Elektra! Besonders schwierige Probleme der modernen Schauspielkunst, wie z. B. die Hamlet- oder Othello-Rolle, mögen dabei ganz außer Betracht bleiben. Die antike Tragödie stellt eben ein leidenschaftlich erregtes, aber einfaches, gleichsam auf nur einen Grundton gestimmtes Seelenleben dar, die moderne (romantische) Tragödie ein ebenfalls leidenschaftliches, aber zugleich auch vielseitiges Seelenleben, in welchem gleichsam verschiedenartige Töne zu einer psychischen Einheit verschmelzen.

Sodann fehlen in den griechischen Tragödien entweder ganz oder doch nahezu gewisse Scenenarten, welche der schauspielerischen Deklamation und Mimik besondere Schwierigkeiten entgegenstellen. Kampfscenen werden nie dargestellt. Der Schauspieler kam also nie in die Lage, fechten zu müssen, und war dadurch einer recht peinlichen, leicht mißlingenden und dann unendlich komisch wirkenden Aktion überhoben. Liebesscenen waren ebenso ungebräuchlich —, auch ein großer Vorteil für die Schauspieler, weil eine Gelegenheit weniger zur Entfaltung unfreiwilliger Komik. Scenen, in denen leise oder zur Seite gesprochen werden muß, sind wenigstens sehr selten, denn die akustischen Verhältnisse des griechischen Theaters verboten ihre häufigere Anwendung. Endlich findet alles Sterben — bekanntlich ein mimisch sehr schwer darstellbarer Vorgang — hinter der Bühne statt. Der einzige Ausnahmefall ist der Selbstmord des Aias, aber auch er wurde wohl nicht inmitten der Bühne, sondern halbversteckt hinter einem Setzstücke, das etwa ein Gebüsch bedeuten konnte, dargestellt (oder wandte man das Ekkyklema an? vgl. Bethe p. 125 f.). Leichen wurden durch Puppen dargestellt, so daß die undankbare Rolle des Toten hinwegfiel.

Das Mienenspiel — jener für die moderne Mimik so wichtige Bestandteil schauspielerischer Kunstübung — war für den griechischen Schauspieler infolge des Gebrauchs der Maske einfach nicht vorhanden. Sehr zum Nachteil der Darstellung. Denn was man als Ersatz brauchte, die charakteristische Bemalung der Maske, namentlich verschiedene Gestaltung der Augenbrauen, war selbstverständlich nur ein elender Notbehelf. Geradezu lächerlich muß es uns scheinen, wenn mitunter die eine Augenbraue auf der Maske in die Höhe gezogen, die andere gesenkt war, um verschiedene Stimmung auszudrücken, so daß nun der Schauspieler in der einen Scene diese, in der anderen jene Seite dem Publikum zuwenden mußte.

So war der Schauspieler in der Tragödie (ebenso auch in der Komödie) auf die Mimik der Hände und des Leibes beschränkt. Aber lebhafte Handbewegungen galten als unschicklich, und die Bewegungen des Leibes waren durch die Polsterung und den Kothurn wenigstens sehr behindert, obwohl nicht gerade unmöglich gemacht, denn z. B. das Niederknieen (in der Rolle eines Hilfeflehenden u. dgl.) kommt oft genug vor. Die ganze tragische Aktion scheint sich auf die Anwendung bestimmter typischer Gesten beschränkt zu haben. Der griechische Tragöde war mithin im wesentlichen nur Deklamator. Als solcher hatte er wegen der Akustik des Theaters eine physisch sehr anstrengende Aufgabe zu lösen, aber künstlerisch war sie aus den oben angedeuteten Gründen verhältnismäßig leicht.

Der Gesamtcharakter der tragischen Schauspielerleistung war, wie aus dem Gesagten sich ergiebt, durchaus nicht realistisch; auch idealistisch kann man ihn nicht nennen, sondern man kann ihn am besten als deklamatorisch-steif bezeichnen. Die tragische Schauspielkunst der Griechen hat durchaus nicht geleistet, was sie hätte leisten können. Die tragischen Dichter haben keine großen Tragöden erzogen. Die Schuld lag freilich nicht an ihnen, sondern an den Verhältnissen, namentlich an dem sakralen Wesen der Tragödie.

Der komische Schauspieler, der leichte Gewandung und niedrige Schuhe trug, konnte sich freier bewegen und machte von dieser Möglichkeit gewiß ausgiebigen Gebrauch. Aller Wahrscheinlichkeit nach strebte er nach derb realistischer Darstellung und mag in dieser Beziehung Vortreffliches geleistet haben. Aber auf das Mienenspiel mußte auch er verzichten. —

Die orchestischen Leistungen des Chors umfaßten alle Arten des Tanzes, vom feierlichen Marsche an bis zum schamlos wilden Cancan. —

Alles in allem genommen, hat die dramatische Dichtung der Griechen auf die Entwickelung des Theaters und der mimischen Kunst einen auffällig geringen Einfluß ausgeübt.

§ 10. **Die Einwirkung des griechischen Theaters auf das Theater anderer Völker.** Der tiefgreifende Einfluß, welchen die griechische Kultur auf die Kultur der Völker des gesamten Mittelmeergebietes und des vorderen Asiens ausgeübt hat, läßt erwarten, daß auch das griechische Theater eingewirkt habe auf die Entwickelung des Theaters jener Völker, falls dieselben ein solches überhaupt besaßen. Diese Vorbedingung scheint nun meistenteils gar nicht erfüllt gewesen zu sein. Von einem Theater der Lydier, Karer, Lykier und anderer Vorderasiaten wissen wir wenigstens nichts. Die semitischen Völkerschaften der syrischen Lande haben aller Wahrscheinlichkeit nach nie weder ein Drama noch eine mimische Kunst entwickelt, ebenso unfruchtbar sind in dieser Beziehung die Hamiten (Ägypter) und Semiten (Karthager) Nordafrikas gewesen. So war denn überall dort dem griechischen Theater die Möglichkeit eines belebenden und umgestaltenden Einflusses benommen, nur verpflanzt konnte es dorthin werden. Und das ist denn auch in weitem Umfange geschehen, namentlich durch die Eroberungszüge Alexanders d. Gr. und die infolge derselben entstehenden Diadochenreiche. Indessen von einer eigenartigen Entwickelung des griechischen Theaters in den asiatischen Ländern oder auch in Alexandria ist nichts überliefert. Es scheint, daß es in dem fremden Boden stets nur eine fremde Pflanze geblieben, zu einem wirklichen Wurzelschlagen nicht gelangt ist. Die griechischen Bühnen in den Ostländern mögen — ganz so wie etwa heute die deutschen und französischen Bühnen in Rußland — an vielen Orten zu äußerer Blüte gelangt sein und eine wichtige Stellung im Gesellschaftsleben der oberen Stände, soweit diese hellenisiert waren, eingenommen haben, dem eigentlichen Volke aber blieben sie gewiß immer Stätten einer fremden, unverstandenen Kunst. —

In den griechischen Kolonialstädten Unteritaliens und Siciliens blühte das Schauspielwesen ebenso wie im Mutterlande selbst. Namentlich in Sicilien, aus welcher Insel ja auch Dichter hervorgingen, deren Schaffen für die Entwickelung des Dramas bedeutsamer geworden ist (Epicharm u. a.; mittelbar darf auch Theokrit als der, um so zu sagen, intellektuelle Urheber des — freilich erst neuzeitlichen — Hirtendramas hier genannt werden). Ob nun aber das griechische Theater in Italien die Entstehung eines Schauspiels bei den italienischen Völkern, namentlich bei den Etruskern und Oskern, veranlaßt oder doch befördert hat, das kann wohl vermutet, nicht aber bewiesen werden. Glauben möchte man jedenfalls, daß die in Kampanien heimische atellanische Posse ein acclimatisierter Ableger des griechischen Mimus war, oder sollten umgekehrt die Griechen diese dramatische Gattung den Oskern entlehnt haben? Das ist durchaus unglaubhaft.

In welchen nahen Beziehungen das römische Theater zu dem griechischen

steht, davon wird im nächsten Abschnitte ausführlicher die Rede sein. Hier werde nur bemerkt, daß, so abhängig auch die Römer von den Griechen waren, sie doch immerhin im Theaterwesen nicht ganz des Ruhmes der Selbständigkeit entbehren. —

Mittelbar hat das griechische Theater eingewirkt auf das Theater der Neuzeit. Welcher Art diese Einwirkung war und wie verschiedenartig sie sich bei den verschiedenen Völkern gestaltete, davon werden wir in späteren Abschnitten eingehender zu sprechen haben. Hier sollen und können einige bruchstückartige Bemerkungen genügen.

Das griechische Theater hat die griechische Kultur, zu deren eigenartigsten Bestandteilen es gehörte, nicht überlebt, sondern ist mit ihr dahingesiecht und abgestorben. Den merkwürdigen Wandel des Hellenismus zum Byzantinismus hat das Theater nicht an sich erfahren, es war bereits tot, bevor er vollzogen ward.

Das westeuropäische Mittelalter war von dem antiken Griechentum durch die denkbar weiteste geistige Kluft getrennt. Mehr scheinbar nur, als wirklich, wird diese überbrückt durch Aristoteles' Einfluß auf die Entwickelung der Scholastik. Will man aber diesen Einfluß als eine Brücke anerkennen, so ist dieselbe doch nur ein vereinzelter Steg in den schwindelnden Höhen des abstrakten Denkens. Die ästhetische Seite der hellenischen Kultur war den Romanen und Germanen des Mittelalters nicht nur völlig unbekannt, sondern auch völlig unfaßbar, völlig unverständlich.

Weder das altgriechische Epos noch das altgriechische Drama hat irgendwie eingewirkt auf die Gestaltung der sei es gelehrten sei es volkstümlichen Dichtungen des Mittelalters. Vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhunderte waren in Westeuropa stets nur vereinzelte Personen der altgriechischen Sprache kundig, ohne dadurch zu einer fruchtbringenden Beschäftigung mit griechischen Dichtern angeregt zu werden.

Das Theater der Griechen war den Menschen des abendländischen Mittelalters einfach unbekannt.

Erst der Humanismus, jener Lieblingssohn der seit dem 14. Jahrhunderte aufblühenden Renaissancekultur, hob den Schleier, der die Kunst und die Litteratur der Hellenen so lange Zeit den Blicken der Menschen verhüllt hatte. Aber nur sehr langsam und unvollständig hob er ihn. Denn zunächst bedeutete die Renaissance vornehmlich ein Streben nach Wiederbelebung des Römertums. In Sonderheit lernte man die Werke der griechischen Litteratur nur sehr allmählich in den Urtexten kennen, und es währte Jahrhunderte, bevor diese Kenntnis, welche überdies lange Zeit hindurch nur von wenigen Gelehrten erworben wurde, sich befruchtend erwies für das geistige Leben. Am frühesten bethätigten Platons Schriften solche Kraft.

Auch die dramatische Dichtung der Renaissance verharrte zunächst durchaus auf römischem Boden. Seneca in der Tragödie, Plautus und Terenz in der Komödie galten als Muster. Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes wurden nur selten nachgeahmt. Verhältnismäßig am häufigsten noch Euripides, der moderne unter den antiken Tragikern. Sehr wenig Sophokles. Fast gar nicht Aischylos. Nur ganz vereinzelt Aristophanes. Die beiden letzteren Dichter schützte der schwer übersteigbare Zaun ihrer Sprache vor häufigerer Ausbeutung. Denn man muß sich immer vergegenwärtigen, daß bis etwa zum Ausgange des 17. Jahrhunderts eine gründliche, auch schwierigen Dichtertexten gewachsene Kenntnis des Griechischen ungemein selten war.

So übte das griechische Drama fast nur mittelbar, insofern als es die Grundlage für das römische Drama gewesen war, Einfluß auf die Entwickelung der modernen Bühnendichtung. Dieser Einfluß war keineswegs ein sehr tiefgreifender, er beschränkte sich im wesentlichen auf die Technik. In gewissen Beziehungen wirkte er da ohne Zweifel sehr günstig, in mancher anderen aber wieder nachteilig. Der wichtigste Gewinn, den er brachte, war die Erkenntnis des Gesetzes von der Einheit der Handlung. Dadurch wurde selbst dem, im übrigen ganz außerhalb der klassischen Bahnen sich bewegenden, romantischen Drama die Möglichkeit künstlerischen Aufbaues gegeben. Nachteilig war vor allem, daß humanistisch gebildete Bühnendichter eben durch ihre Bildung verleitet wurden, ihre Stoffe mit Vorliebe der antiken Mythologie und Geschichte zu entnehmen und also Werke zu schaffen, welche wieder nur den humanistisch Gebildeten voll verständlich waren. Am weitesten in der Erneuerung der Technik des antiken Dramas gingen die Franzosen, indem sie sich die Einheit der Zeit und des Ortes als Regel auferlegten. Aber auch die Franzosen ließen die Nachahmung der Antike bei der Technik, also bei der Form bewenden, und selbst in Bezug auf diese hielten sie mit der Nachahmung inne, wo das antike Verfahren zu dem modernen Denken in allzuscharfen Gegensatz trat. So hatten die französischen Tragiker anfangs den Chor übernommen, aber sehr bald wurde er wieder beseitigt oder doch nur ausnahmsweise angewandt.

Von einem Wiederaufleben des griechischen Dramas in der Neuzeit kann gar keine Rede sein. Vereinzelte und glückliche und selbst geniale Nachbildungen antiker Dramen, deren die deutsche und die englische Litteratur sich rühmen dürfen, geben keinen Grund ab, anders zu urteilen. Denn es sind das eben nur vereinzelte Dichtungen. Das moderne Drama ist seinem Geiste und seinem Wesen nach modern, ist modern auch dann, wenn es, wie in der französischen „klassischen“ Tragödie, halbantike Form trägt. Selbstverständlich besitzt das moderne Drama den bestbegründeten Anspruch

darauf, seinem Geiste und Wesen nach modern sein zu dürfen. Wäre es anders, so würde es ja einen Anachronismus darstellen.

Das griechische Drama wurzelte in der Religion, war hervorgegangen aus dem Gottesdienste. Das moderne Drama hätte folglich, um dem griechischen ähnlich, auch dem Geiste nach ähnlich zu werden, in innere Verbindung mit der Kirche treten müssen. Diese Verbindung herzustellen, wäre vielleicht gerade in der Zeit, in welcher das moderne Drama entstand — es war das das Zeitalter ebensowohl des auf seiner Höhe stehenden Humanismus wie auch das der Kirchenerneuerung (etwa das 2. und 3. Viertel des 16. Jahrhunderts) —, gar nicht unmöglich gewesen. Niemand aber hat ernstlich den Versuch dazu unternommen. Als dann nach mehr denn einem Jahrhunderte Corneille und Racine geistliche Schauspiele schrieben, war die günstige Zeit für die Zusammenführung von Theater und Kirche bereits vorüber.

Die mittelalterlichen Mysterien, Mirakelspiele und Moralitäten liegen formal weit ab von dem griechischen Drama, ja, stehen in ihrer Technik in schreiendem Gegensatze zu diesem. Aber dem Geiste nach sind gerade sie dem antiken Drama nahe verwandt, und gerade sie also hätten die Grundlage für eine geistige Erneuerung des letzteren abgeben können. Statt dessen hat die Renaissance nach Kräften dazu beigetragen, das mittelalterliche Schauspiel zu zerstören.

Freilich wenn man erwägt, daß die Zeit, in welcher die Anlehnung des modernen Dramas an die Religion vielleicht ausführbar gewesen wäre, das Zeitalter zwar der Kirchenerneuerung, aber zugleich auch der Kirchenspaltung war, kann man sich nicht verhehlen, daß ein an die Religion sich anlehnendes Drama notwendig auch den Zwist der Bekenntnisse in sich aufgenommen und die Bühne zu einem Werkzeuge der streitenden Kirchen gemacht haben würde. —

Ebensowenig oder vielmehr noch weniger, als ein wirkliches Wiederaufleben des antiken Dramas, hat ein Wiederaufleben des griechischen Theaters stattgefunden. Das neuzeitliche Bühnenwesen stimmt mit dem griechischen nur in solchen Dingen überein, in Bezug auf welche Übereinstimmung geradezu selbstverständlich, Abweichung unmöglich ist. In jeder anderen Hinsicht aber besteht große, zum Teile sogar gegensätzliche Verschiedenheit. Wenn wir das im einzelnen nachweisen wollten, so würden wir einerseits bereits Gesagtes wiederholen, andrerseits das, was später zu sagen sein wird, vorweg nehmen müssen.

Die mimische Kunst der Griechen wirkt wohl kaum noch irgendwie auf die moderne Schauspielkunst nach. Möglich ist es aber immerhin, daß manche traditionelle Gesten der italienischen und französischen Schauspieler im letzten Grunde auf griechischer Kunstübung beruhen.

Zweiter Abschnitt.

Das römische Theater.

§ 11. **Die Entwickelung des römischen Dramas.** Die Römer waren dem Grundwesen ihres Charakters nach ein bäuerliches Volk mit allen den Vorzügen, aber auch allen den Schwächen eines solchen. Echt bäuerliche Charakterzüge der Römer waren ihr Ordnungssinn, ihr Rechtssinn, ihr Erwerbssinn, endlich ihr Verständnis für alle praktischen Fragen und Verhältnisse des Lebens. Echt bäuerliche Züge waren aber auch ihr krasser Aberglaube, ihre Gefühlsroheit, ihre geringe künstlerische Beanlagung, ihr Mangel an dem Sinne für das Ideale.

Der Verlauf der römischen Geschichte läßt, in Bezug auf die Kulturverhältnisse, sich kurz bezeichnen als die allmähliche Entbauerung des römischen Volkes, als die Entwickelung eines bäuerlichen zu einem städtischen und schließlich zu einem großstädtischen Volke.

Den entscheidenden Wendepunkt für diese Entwickelung bildet das Ende des ersten punischen Krieges. Der von den Römern über die Karthager errungene Sieg erhob Rom — zunächst freilich noch nicht endgültig — zur Vormacht im ganzen Mittelmeergebiete.

Ein Volk kann eine politische Großmachtsstellung, welche es durch physische Kraft und durch eine die realen Verhältnisse klug berechnende Staatskunst sich gewonnen hat, nur dann auf die Dauer behaupten, wenn es dieselbe durch eine höhere Kultur zu stützen vermag.

Die Römer eigneten diese Stütze sich an, indem sie, soweit sie es vermochten, die griechische Kultur übernahmen. Vorbereitet war dieser Schritt durch die alten Beziehungen Roms zu den unteritalischen Griechen. Befördert wurde er durch die Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft und durch die Aufnahme zahlreicher griechischer Elemente in das römische Volkstum. Von großer Wichtigkeit hierfür war das Bestehen der Sklaverei: griechische Sklaven waren vielfach thätig als Vermittler griechischer Kultur. —

Die ersten Jahrhunderte der römischen Geschichte waren ganz oder doch nahezu litteraturlos. Dem bäuerlichen Volke fehlten eben litterarische Neigungen und Fähigkeiten. Erst durch die Einwirkung des griechischen Geisteslebens auf das römische wurde das Entstehen eines römischen Schrifttums ermöglicht und veranlaßt.

Es liegt uns hier fern, die lateinische Litteratur charakterisieren zu wollen. Für uns genügt es, die eine bekannte Thatsache hervorzuheben, daß

diese Litteratur, namentlich aber die lateinische Dichtung ihre Entwickelungsbahnen durch die griechische vorgezeichnet erhielt und im wesentlichen stets griechischen Vorbildern nachstrebte.

Indessen gerade von dem Drama gilt dies nicht unbedingt.

Unter allen Dichtungsgattungen war die dramatische zweifellos diejenige, in welcher die zu poetischem Schaffen wenig beanlagten Römer noch am ehesten zu selbständiger Thätigkeit berufen waren. Der berechtigte Stolz des Römers auf die ruhmreiche Geschichte seines Volkes mußte den Gedanken ihm nahe legen, die Großthaten der Vorzeit in dramatischer Verklärung wieder aufleben zu lassen. In der Befähigung des Römers aber für die scharfe Beobachtung der Verhältnisse des praktischen Lebens war die wichtigste Vorbedingung für das Entstehen eines realistischen Lustspieles erfüllt.

Und in der That haben die Römer auf dramatischem Gebiete eine verhältnismäßig große Selbständigkeit bewiesen und verhältnismäßig Bedeutendes geleistet. Sie haben nicht nur sowohl die Tragödie wie auch die Komödie der Griechen mit Erfolg nachgebildet, sondern sie haben sich auch ein nationales geschichtliches Schauspiel und ein nationales Lustspiel geschaffen.

Im September des Jahres 240 an dem Feste der römischen Spiele ließ Livius Andronikus, ein tarentinischer Grieche, der Sklave in einer vornehmen römischen Familie gewesen und nach seiner Freilassung Sprachlehrer geworden war, die erste römische Tragödie und die erste römische Komödie aufführen. Es waren das die ersten lateinischen Dramen überhaupt.

Nun folgte eine, etwa ein Jahrhundert oder ein wenig länger währende, Zeit üppiger Blüte des Dramas. Sowohl Tragödien als auch Komödien wurden geradezu in Massen hervorgebracht, wobei beachtenswert ist, daß mehrfach Dichter auftraten, welche in beiden Gattungen des Dramas thätig waren. In Griechenland ist das, soviel wir wissen, unerhört gewesen. Wenn es in Rom geschah, so zeugt das nun freilich gewiß nicht für ein höheres Maß dramatischer Begabung, sondern weit eher dafür, daß die dramatische Dichtung in Rom mit einer Art von gewerbsmäßiger Routine betrieben wurde, wie dies bei einer meistenteils auf Nachahmung sich beschränkenden litterarischen Thätigkeit sehr wohl möglich und auch sehr gewöhnlich ist.

Auch eine Nachblüte war dem römischen Drama noch beschieden. Sie erstreckte sich, wenigstens für die Tragödie, bis in die Kaiserzeit hinein. Der letzte namhafte tragische Dichter dürfte Curiatius Maternus gewesen sein, der unter Nero und Vespasian schrieb. Tacitus gedenkt seiner rühmend im Dialoge über die Redner. Auf dem Gebiete des Lustspiels endet die schöpferische Periode ungefähr mit dem Untergange der Republik, ohne daß

zwischen beiden Ereignissen ein ursächlicher Zusammenhang anzunehmen wäre. Vom zweiten nachchristlichen Jahrhunderte ab war jedenfalls die dramatische Schaffenskraft völlig erstorben, wenn auch die scenischen Aufführungen noch fortdauerten und gelegentlich alte Stücke neu bearbeitet wurden. Am Ausgange des Altertums aber ist das Drama nur noch eine gelehrte Erinnerung. Aufführungen finden nicht mehr statt. Komödien werden allenfalls wenigstens gelesen, von Tragödien höchstens noch die des Seneca. Ja, der Name „Tragödie" beginnt unverständlich zu werden oder vielmehr im Sinne eines Gedichtes über tragische Ereignisse ganz im allgemeinen verstanden zu werden, so daß auch ein episches Gedicht, wie das des Dracontius über Orestes, als „tragoedia" bezeichnet wird. Eine ähnliche Erweiterung erfährt der Begriff der „comoedia", ein Vorgang, aus welchem sich ja bekanntlich der Titel der Dichtung Dante's „la Divina Commedia" erklärt. Kurz, die Litteratur ward auf lange Jahrhunderte hinaus durch und durch undramatisch.

Verhältnismäßig rasch also verblühte das römische Drama. Die Erscheinung hat an sich gar nichts Befremdliches an sich, denn sie wiederholt sich mit sehr beachtenswerter Regelmäßigkeit bei allen Völkern, welche ein Drama entwickelt haben, ist also offenbar in allgemein menschlichen Ursachen begründet. Was aber die Römer anbelangt, so lassen sich leicht auch besondere Gründe finden, um den frühzeitigen Verfall des Dramas zu erklären. Zunächst mag ein rein äußerlicher Umstand verhängnisvoll gewirkt haben. Die Theater wurden in sehr großem Maßstabe angelegt, auf viele Tausende von Zuschauern berechnet. Das war ja notwendig bei der immer steigenden Bevölkerungszahl, welche einen immer größeren Zudrang zu den Theatern bedingte, zumal da deren Besuch in weitem Umfange unentgeltlich war. Je größer aber das Theater ist, desto mehr verringert sich, namentlich für die Inhaber der von der Bühne entfernten Plätze, die Wirksamkeit der dramatischen Aufführung, denn die Stimme der Schauspieler vermag den weiten Raum nicht genügend auszufüllen, und selbst von der Mimik geht den ferner Sitzenden vieles verloren. Das muß lähmend auf die Teilnahme der Zuschauer einwirken, ja denen, welche für Dichtung weniger Empfänglichkeit besitzen und die Mühe größerer Anstrengung des Ohres und Auges scheuen, den Besuch des Theaters geradezu verleiden. Die große Masse des Volkes wird also lieber Schaustätten aufsuchen, welche bequemere Unterhaltung darbieten. Und solche waren ja in den Amphitheatern und Cirken vorhanden. Dort gab es überdies Dinge zu sehen, die weit amüsanter und nervenaufregender waren, als dramatische Aufführungen. Die Konkurrenz mit Tierhetzen und Fechterspielen kann kein Theater aushalten. So wurde die Masse des römischen Publikums aus dem Theater

herausgelangweilt und sogar herausgelockt. Die höher Gebildeten hätten nun freilich dem Drama treu bleiben können. Das wäre wohl auch geschehen, wenn es, wie bei uns, kleine Theater gegeben hätte, in denen die auserwählte Schar der Kunstverständigen sich hätte sammeln können. Das aber war eben nicht der Fall. So war es begreiflich, daß auch die Gebildeten sich mehr und mehr zurückzogen aus den verödenden Riesentheatern, auf deren Bühne eine feinere Entwickelung der mimischen Kunst doch nicht möglich war. Zu alledem kommt noch eins. Das Drama bedarf zu seinem Gedeihen des Nährbodens eines seiner selbst sich bewußten Volkstums. Ein solcher Boden war in dem älteren Rom noch vorhanden; er ging verloren in der späteren Zeit, als Rom die Hauptstadt des Erdkreises geworden war. Da versank das Römertum mehr und mehr in Kosmopolitismus. Die Bevölkerung Roms, und nicht nur Roms allein, sondern des ganzen Italiens, wurde zu einem buntscheckigen Völkergemische, zu einem wahren Völkerbrei, aus welchem erst im Laufe langer Zeit aufs neue ein wirkliches Volk, das italienische, sich gestaltete. Man darf vielleicht sogar behaupten, daß dieser Entwickelungsvorgang selbst heute noch nicht voll abgeschlossen ist.

Der Kosmopolitismus ist unverträglich mit dem wirklichen Drama, höchstens das bloßer Belustigung und gemeinem Sinnenreize dienende Schauspiel kann er dulden (man vgl. auch den Schlußteil dieses §).

Nach diesen Bemerkungen über die allgemeine Entwickelung des römischen Dramas lassen wir noch einige über diejenige der einzelnen dramatischen Gattungen folgen.

In der Nachahmung der griechischen Tragödie wurde von den Römern Euripides entschieden vor Sophokles, namentlich aber vor Äschylos bevorzugt (von anderen Dichtern kann hier ganz abgesehen werden, da sie nur sehr vereinzelt berücksichtigt worden sind). Dieses Hervorragen des Euripides ist durchaus begreiflich, es hat sich ja auch in der Entwickelung der französischen Tragödie — fast naturgemäß — wiederholt. Euripides ist eben unter den Griechen der am wenigsten griechische, der am meisten allgemein menschliche Dichter, seine Dramen lassen sich also am leichtesten in fremden Boden verpflanzen. Für die Römer besaß er überdies die Anziehungskraft der Rhetorik, ebenso wie später für die Franzosen.

Von den Tragödien der republikanischen Zeit sind uns leider nur Bruchstücke erhalten, indessen ist die Zahl derselben doch so erheblich, daß wir aus den Fragmenten ein Urteil über die einstige Gesamtheit wenigstens, um so zu sagen, in Umrissen zu gewinnen vermögen. Aus der Kaiserzeit besitzen wir noch acht Tragödien des Seneca.

Die älteren Tragiker entbehren nicht ganz der Selbständigkeit. Sie besaßen den Mut und selbst ein gewisses Geschick, um an den griechischen Vorlagen gelegentlich Abänderungen vorzunehmen, welche mitunter nicht unglücklich waren. So strebten sie zuweilen darnach, den tragischen Grundton des griechischen Dramas zu verstärken, die weicheren Töne daraus zu entfernen und also die Gesamtwirkung einheitlicher und eindringlicher zu machen. Jedenfalls arbeiteten sie nicht als sklavisch befangene Übersetzer, sondern bemühten sich, und, allem Anscheine nach, nicht ohne Erfolg, den fremden Dichtungen den Stempel des Römertums aufzudrücken. Dazu trug auch die markige, offenbar absichtlich archaisch gehaltene Sprache, deren sie sich bedienten, wesentlich bei. Es dürften in der That diese römisch-griechischen Tragödien mehr gewesen sein, als Erzeugnisse philologischer Studierstubenarbeit, der Hauch eines eigenartig römischen dramatischen Genius muß sie durchweht haben. Gerade dadurch mögen sie ungenießbar geworden sein, als im kosmopolitischen Dunstkreise des Kaiserreiches das alte Römertum sich aufgelöst hatte.

Ein selbständiges Verfahren schlugen die altrömischen Tragiker bezüglich des Chors ein. Sie behielten ihn bei, gestalteten ihn aber in seinem Wesen um. Schon daß sie seinen Standort von der Orchestra auf die Bühne selbst verlegten und daß sie unter Umständen die Anzahl der Choreuten weit über das griechische Normalmaß hinaus steigerten, ja daß sie bisweilen Doppelchöre auftreten ließen, waren kühne und für die Technik des Dramas bedeutsame Neuerungen. Wichtiger aber war noch, daß sie entweder den Chor unmittelbar in die Handlung hineinzogen, ihm gleichsam die Rolle eines Massenschauspielers zuwiesen, oder aber im Gegenteile ihn von der Handlung ganz ausschlossen und seine Thätigkeit auf das Absingen eingelegter Lieder in den Zwischenakten beschränkten. Das eine wie das andere Verfahren eröffnete der dramatischen Technik neue Bahnen. In der Zurückdrängung des Chors auf Zwischenaktsgesang waren freilich griechische Dichter vorangegangen.

Verglichen mit den Tragikern der Republik erscheint Seneca recht klein. Zwar insofern, als er griechische Originale weder übersetzt noch auch im eigentlichen Sinne nachbildete, sondern nur griechische Stoffe nach griechischer oder doch griechisch sein sollender Art bearbeitete, bekundete er, äußerlich betrachtet, eine größere Selbständigkeit, als die Alten, in Wirklichkeit aber hat er doch nur schlechte Abklatsche hervorgebracht. Sein Grundfehler ist, daß er hohles Pathos für Tragik, Schwulst für Poesie, Phrasen für Gedanken hielt. Es ist geradezu ein Verhängnis zu nennen, daß Senecas Tragödien, diese einer höchst mäßigen Begabung mühsam abgerungenen Erzeugnisse schöngeistiger Gelehrsamkeit, das hauptsächliche

Vorbild für die Renaissance-Tragödie abgegeben haben. Ein ähnliches Verhängnis hat, nebenbei bemerkt, Vergils Eklogen zu einem Fluche für die Renaissance-Dichtung gemacht. —

Neben der gräcisierenden Tragödie erwuchs aber im alten Rom auch eine nationale Tragödie (die fabula praetexta oder praetextata) oder, richtiger, ein nationales geschichtliches Schauspiel. Es ist sehr zu beklagen, daß uns aus der alten Zeit keine einzige dieser Dichtungen überkommen ist, sondern nur eine aus der Kaiserzeit, die früher fälschlich dem Seneca beigelegte „Octavia". Diese eine ist nichts weniger, als ein Meisterwerk; übrigens wäre ein solches aus dem bedenklichen und verfänglichen Stoffe, der ihr zu Grunde liegt, auch von einem großen Dichter schwerlich zu schaffen gewesen. Aber man darf nach der „Octavia" nicht die Prätexten der früheren Zeit beurteilen. Diese müssen in ihrer Art bedeutsame Dramen gewesen sein, welche, wären sie erhalten, vielleicht mit den vor-shakespeareschen „Histories" sich vergleichen lassen würden. Zum mindesten waren ihre Stoffe hochdramatisch, dafür hatten ja Geschichte und Sage in reichem Maße gesorgt. Aber auch die Verarbeitung des Stoffes scheint eine geschickte gewesen zu sein. Man darf dies schließen aus den erhaltenen Bruchstücken und aus einzelnen Erzählungen des Livius und des Dionysius von Halikarnaß, in denen Erinnerungen an derartige Schauspiele durchzuklingen scheinen. Es muß oder kann wenigstens sehr befremden, daß dieses Geschichtsschauspiel, durch dessen Schöpfung die Römer einen den Griechen fehlenden litterarischen Ruhmeskranz sich errungen haben, sich nicht reicher entwickelt hat. Möglich, daß dies — abgesehen von den allgemeinen Ursachen, welche den Niedergang des Dramas verschuldeten — aus dem gleichen Grunde sich erklären läßt, wie die völlige Vernachlässigung vaterländischer Geschichtsstoffe von seiten der französischen Dramatiker der Renaissance- und Rokokozeit. Wie den humanistisch gebildeten Franzosen nur antike Stoffe als würdig der dramatischen Behandlung erschienen, so den hellenistisch gebildeten Römern nur griechische Stoffe. —

Die Nachbildung der aristophanischen Komödie ist in Rom nie versucht worden. Das politische und später auch das litterarische Parteigetriebe in den letzten Jahrhunderten der Republik hätte der dramatischen Satire reichen Stoff dargeboten, aber der Ausbeutung desselben stellte sich die Neigung des Römers zur polizeilichen Auffassung des Staatswesens als unbesiegbares Hindernis entgegen. Der Dichter Nävius wagte es einmal, politische Anspielungen in das Lustspiel aufzunehmen. Der Zorn der mächtigen Meteller ließ ihn seine Kühnheit bitter büßen. Keinen hat es nach dem gleichen Martyrertume gelüstet.

So sah sich das römische Lustspiel auf die Darstellung des Privatlebens beschränkt. Unter normalen Verhältnissen hätte nun selbstverständlich das römische Privatleben ausschließlicher oder doch vorwiegender Gegenstand des Lustspieles werden müssen. Aber die Verhältnisse lagen in dieser Hinsicht seit dem ersten punischen Kriege in Rom ebensowenig normal, wie etwa in Deutschland nach dem dreißigjährigen Kriege. Ausländerei, d. h. Nachahmung griechischer Litteratur, war damals in Rom nicht nur herrschende Mode, sondern auch in gewisser Weise eine Notwendigkeit. So ist es sehr begreiflich, daß das nationalrömische Lustspiel zwar ins Leben trat, aber rasch in seiner Entwickelung stockte und — einer Pflanze vergleichbar, die in für sie ungeeigneter Luft emporwächst — wieder verdorrte. Ob in diesem Lustspiel, in der sogenannten fabula togata, irgendwie Bedeutendes geleistet worden ist, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen, da wir von ihm nur noch Titel und spärliche Bruchstücke besitzen. Vermuten darf man aber, daß diese Lustspieldichtung nicht ohne Verdienst war, daß sie namentlich mit Erfolg nach realistischer Darstellung römischer Sittenzustände strebte. Mit Vorliebe scheint sie das Leben der Kleinbürger, namentlich der Handwerker, behandelt zu haben, dagegen verzichtet zu haben auf die Schilderung des Treibens in den höheren Gesellschaftsklassen. Diese Einseitigkeit war vermutlich in den politischen Verhältnissen begründet. Durchtränkung mit hausbackener, faustdick aufgetragener Moral dürfte ein Hauptkennzug der Togakomödie gewesen sein, ein äußerer Kennzug wenigstens, denn daß die Sittlichkeit ein tief inneres Merkmal dieses Lustspiels gebildet habe, mag man in Erwägung der schon damals wenig erfreulichen sittlichen Zustände billig bezweifeln.

Die siegreiche Nebenbuhlerin der Fabula togata war die Fabula palliata, das griechische in das Latein übertragene Lustspiel nach Menanders Art. Die neue attische Komödie wurde herrschend auch auf der römischen Bühne, und eben durch Vermittelung dieser letzteren ist sie bedeutsam auch für die Folgezeit geworden.

Unter den römischen Palliatendichtern nehmen, wie bekannt, Plautus und Terenz die ersten Stellen ein. Von Plautus sind uns 21 Komödien erhalten, das heißt aller Wahrscheinlichkeit nach diejenigen, welchen unter der Masse derer, die Plautus' Namen trugen, derselbe allein, wenigstens nach Varros Urteil, mit Recht zukam. Ob freilich nicht auch diese Stücke oder doch manche derselben uns nur in späteren Bearbeitungen überliefert sind, ist eine nur zu sehr berechtigte Frage. Der jung verstorbene Terenz hat nur sechs Komödien verfaßt, welche wir sämtlich noch besitzen. Endlich haben wir noch eine Komödie („Querolus") aus der späteren Kaiserzeit. Es ist uns folglich eine breite Grundlage zur Beurteilung der Palliata

gegeben. Auch über ihr Verhältnis zu den griechischen Vorbildern vermögen wir dank den Resten und Nachrichten, welche wir von diesen und über diese besitzen, eine sichere Anschauung uns zu bilden.

Die neue attische Komödie und folglich auch ihr Abklatsch, die römische Palliata, war nicht ein Lustspiel im höchsten, im sittlichen Sinne des Wortes, sondern ein bloßes Unterhaltungsdrama. Amüsieren wollten die Komödiendichter, nichts weiter. Jedes höhere Streben lag ihnen fern. Wohl spickten sie ihre Lustspiele mit moralischen Sentenzen, von denen viele an sich vortrefflich sind und schon durch die zierliche Form des Ausdruckes gefallen. Es würde sogar durchaus nicht schwer sein, aus den Komikern eine Sammlung feinsinniger Denksprüche, ein Handbuch der Lebensweisheit zusammenzustellen. Aber die schönen Sentenzen sind eben nur Zierat, sind nur Verbrämung einer in ihrem Kerne und Wesen durch und durch unsittlichen Dichtung. Freilich das eine Lob muß man diesen Komödien zuerkennen, daß sie, hierin dem modernen Lustspiele sehr unähnlich, das widerliche Thema des Ehebruches nie behandeln, auch sonst nie an der Ehe rütteln, nie offen oder versteckt das Recht der freien Liebe predigen. (Der „Amphitruo" kann als mythologischer Scherz keinen Gegenbeweis abgeben.) Die Heldin der Lustspielbühne in Athen und Rom war nicht die treulose Gattin, sondern die Hetäre, der Held nicht der betrogene Ehemann, sondern der junge Wüstling, der aber nicht den Salon, sondern das Bordell zum Felde seiner Thaten wählt. Darin liegt immerhin ein gewisses Zugeständnis an die Sittlichkeit ausgesprochen, und verglichen mit vielen Erzeugnissen der modernen komischen Muse, darf man die antiken Lustspiele sogar harmlos nennen, denn sie sind wenigstens nicht im schlimmsten Grade frivol. Indessen arg genug ist es doch bestellt um die Sittlichkeit der alten Komödien.

Die Hauptwirkung des griechisch-römischen Lustspiels liegt in der spannenden Intrigue. Freilich aber ist die darauf verwandte Kunst vorwiegend nur formaler Art. Mit der Erfindung der Verwickelung machen die Dichter es sich leicht: die Anzahl der Motive, welche sie verwenden, ist sehr klein, und somit bewegt sich die Handlung eigentlich immer in demselben engen Kreise, nur die Nebenumstände wechseln. Kennt man einige Stücke, so kennt man im wesentlichen alle. Diese Einförmigkeit wird noch dadurch gesteigert, daß in der Hauptsache immer dieselben Charaktertypen — denn eben nur von Typen, nicht von Charakteren kann man reden — auftreten. Der polternde Vater, der liederliche Sohn, der verschmitzte Sklave, der geldgierige Kuppler, die feile Dirne, das ist ungefähr das ständige Personal, zu welchem unter Umständen etwa noch ein immer hungriger Schmarotzer, ein bramarbasierender Soldat, eine philiströse Mutter, ein tugendhaftes, nur durch Unglück ins Bordell geratenes Mädchen hinzutreten.

Es ist eine durch und durch unerquickliche Gesellschaft, in welcher man sich da befindet, und man hat Mühe, seinen Ekel niederzukämpfen und sich in eine für die Komik der vorgeführten drolligen Scenen empfängliche Stimmung zu versetzen. Mit der Wahrscheinlichkeit der Handlung wird es sehr leicht genommen: die seltsamsten Zufälle werden als so ziemlich selbstverständliche Möglichkeiten hingestellt, namentlich muß man stark im Glauben an die abenteuerliche Wiederauffindung ausgesetzter oder geraubter Kinder sein, denn die sogenannte ἀναγνώρισις ist ein beliebtes Motiv. Es ginge das noch an, wenn wir in eine phantastische Märchenwelt geführt würden, in welcher am Ende auch das Wunderbarste möglich ist, aber nein! es wird uns zugemutet, überzeugt zu sein, daß alles mit natürlichen Dingen zugehe.

Alles in allem genommen, ist an dieser Komödie, abgesehen von ihrer formal musterhaften Technik, herzlich wenig zu bewundern. Auch die zündenden Raketen des Witzes fehlen ihr, durch welche so manche sonst armselige moderne Posse doch wenigstens zu belustigen vermag. An Zweideutigkeiten, Obscönitäten, Schimpfscenen ist Überfluß vorhanden, aber die Brühe, in welcher diese bedenklichen Gerichte aufgetischt werden, ist keineswegs die pikanteste. Diese Kochkunst haben italienische und französische Lustspieldichter ungleich besser verstanden.

Diese griechisch-römische Komödie ist in geistiger wie auch und namentlich in sittlicher Hinsicht geradezu ein Armutszeugnis für das spätere Altertum, übrigens ein sehr befremdliches, da doch jenes Altertum sonst noch bedeutender geistiger Leistungen und, wenigstens was die Römer anbelangt, auch sittlicher Großthaten noch fähig war. Daß die Gesellschaft der Scipionen an Terenz' Dramen eine, wie es scheint, aufrichtige Freude haben, daß es sie bewundern konnte, das ist schwer verständlich. Begreifen läßt es sich nur, wenn man annimmt, daß auch die geistig Hochstehenden der damaligen Zeit von dem Lustspiele eben lediglich Unterhaltung forderten, daß sie im komischen Theater sich gründlich ablenken und erholen wollten vom ernsten Denken. Ein solcher Standpunkt ist auch in der Neuzeit nicht ungewöhnlich und kann an sich niemandem sonderlich verargt werden, bedauerlich bleibt aber es immer, wenn der Unterhaltungstrieb keine sittlichen Bedenken kennt.

Mit den griechischen Originalen verfuhren die römischen Nachdichter sachlich ungefähr ebenso, wie jetzt die deutschen Übersetzer mit französischen Lustspielen. Sie nahmen die fremde Dichtung mit Haut und Haar hinüber, gaben sich nicht die Mühe, sie auch innerlich in das Römische zu übertragen. Wie unsere Übersetzer dem deutschen Publikum die Kenntnis der französischen und insbesondere der Pariser Verhältnisse zumuten und

sich gebärden, als sei es ganz selbstverständlich, daß jedermann auf den Boulevards Bescheid wisse, geradeso forderten die römischen Dichter von ihrem Publikum Bekanntschaft mit griechischen Sitten. Zu solcher Forderung berechtigte sie ja nun freilich die Griechentümelei der höheren Gesellschaftsklassen des damaligen Roms, immerhin aber würden wirklich große Dichter doch darnach gestrebt haben, das griechische Lustspiel nicht bloß sprachlich zu latinisieren, sondern auch es sachlich zu romanisieren. Plautus hat das auch zuweilen in der That versucht, aber weder geschickt noch folgerichtig. Wo er es gethan hat, tragen infolgedessen seine Komödien ein zwitterhaftes Gepräge. Terenz hat, wie es scheint, absichtlich die griechische Eigenart seiner Vorlagen unangetastet gelassen.

In zwei Beziehungen aber bekundeten die römischen Komiker doch größere Selbständigkeit als die meisten modernen Übersetzer. Sie banden sich nicht sklavisch an den Text ihrer Vorlage, strebten gar nicht nach wortgetreuer Wiedergabe des Originales, sondern gestatteten sich diejenige Freiheit sprachlicher Bewegung, welche erforderlich ist, um einer Übertragung das Gepräge des Lebens zu verleihen, sie nicht als die mechanisch hergestellte fremdsprachliche Kopie des Urtextes erscheinen zu lassen. Aber auch in sachlicher Hinsicht hegten jene mutigen Römer keine abergläubische Scheu vor ihren griechischen Vorlagen, sondern änderten kühn an denselben, wenn Änderungen ihnen aus bühnentechnischen Gründen als zweckmäßig erschienen. Ja, sie erlaubten sich sogar die sogenannte Kontamination, d. h. die Verschmelzung zweier Stücke in eins, ein Verfahren, das auf den ersten Blick gewaltsam und roh uns dünken mag, gegen welches aber, wenn es mit Verstand und Geschmack geübt wird, sich im Ernste ebenso wenig etwas einwenden läßt, wie dagegen, daß moderne Dramatiker so häufig bei ihrem Schaffen verschiedene ältere Dramen ausgenutzt, dem einen dies, dem andern jenes Motiv entlehnt haben. Beispiele weiß jeder anzuführen, der sich etwa um Shakespeares oder Molières Quellen ein wenig gekümmert hat.

Auch Prologe und Epiloge fügten Plautus und Terenz den bearbeiteten Stücken selbständig hinzu. In den ersteren empfahlen sie sich und ihre Arbeit gern der Gunst des verehrlichen Publikums, suchten auch gegen die böswillige Kritik im voraus sich zu verteidigen; in den Epilogen aber forderten sie die Zuschauer ganz ungeniert und recht nachdrücklich zum Beifallklatschen auf. So traten die Dichter in eine Art gemütlichen Verkehrs mit dem Theaterpublikum.

Der Text sowohl der römischen Tragödien als auch der Komödien war nur zu einem Teile für den Deklamationsvortrag, zu einem anderen Teile aber für den Gesangsvortrag bestimmt. So zerfiel das Drama in Deklamationsabschnitte (deverbia) und in Gesangsabschnitte (cantica). Die

letzteren beschränkten sich keineswegs auf die Chorlieder, sondern umfaßten auch (in der des Chors entbehrenden Komödie) Monologe. Dadurch erhielt das römische Drama in der scenischen Aufführung ein opernhaftes Gepräge, zumal da der Gesangsvortrag von Flötenmusik begleitet wurde. Möglich, daß dieses Verfahren nur Nachahmung griechischer Sitte war. Wahrscheinlich ist dies indessen nicht. Jedenfalls scheinen die Römer dem musikalischen Teile des Dramas einen größeren Umfang gegeben zu haben, als er bei den Griechen besaß.

Während die Sprache der Tragödie aus naheliegendem Grunde eine litterarische Kunstsprache war und archaisch-feierliche Färbung trug, näherte sich, wie ebenfalls leicht begreiflich ist, die Sprache der Komödie der Umgangssprache, sei es, wie bei Terenz, derjenigen der vornehmen Stände, sei es, wie oft bei Plautus, derjenigen der niederen Volksklassen. In beiden Dramengattungen wurde, wie bei den Griechen, ausschließlich die metrische Form angewandt, aber in der Komödie nötigte die Rücksicht auf die Volkstümlichkeit der Rede zu einer freieren Behandlung der Metren, so daß die Rede der Prosaform näher kam und der späteren Zeit, in welcher das Gefühl für den quantitierenden Rhythmus sich abgestumpft hatte, geradezu als Prosa erschien.

Nicht bei den Griechen allein machten die Römer dramatische Anleihen, sondern auch bei den ihnen stammverwandten und benachbarten Oskern. Von diesen übernahmen sie, vermutlich im Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, die nach der Stadt Atella (in Kampanien) benannte atellanische Fabel. Es war das eine Posse, welche mit der noch jetzt (namentlich auf dem Marionettentheater) lebenden italienischen Volkskomödie sich vergleichen läßt und aller Wahrscheinlichkeit nach deren unmittelbare Vorgängerin gewesen ist. Ob und welche Beziehungen etwa zwischen der Atellane und dem griechischen (und römischen) Mimus bestehen, muß hier dahingestellt bleiben. Ähnlichkeit besteht zwischen beiden Gattungen jedenfalls, und man kann das kaum für das Ergebnis eines litterarischen Zufalls erachten.

Kennzeichnend für die Atellane sind besonders vier stehende Charaktermasken: der dumme, gefräßige und lüsterne Maccus (mit Eselsohren), der plappernde und fressende Bucco, der alte, eitle und einfältige Pappus, der von Frau und Sohn sich immer überlisten läßt, endlich der pfiffige Beutelschneider Dossennus. Die mit diesen Figuren ausgestatteten Possen müssen gestrotzt haben von derber und drastischer Komik. Erhalten sind uns von ihnen leider nur noch kärgliche Bruchstücke und eine Anzahl Titel. Die letzteren gestatten wenigstens den Schluß, daß die in diesen Stücken dargestellte, an sich gewiß kindlich-einfache Handlung der mannigfaltigsten Variationen fähig war, denn namentlich Pappus und Maccus erscheinen in den verschiedenartigsten Rollen:

Pappus z. B. als Bauer, als bei einer Wahl durchgefallener Kandidat, als Bräutigam; Maccus als Soldat, als Kneipwirt, als Kommissionär, sogar als Jungfrau.

Die Atellane wurde in Rom zunächst als Dilettantenposse von seiten der männlichen Jugend gepflegt; erst später, etwa seit Beginn des ersten Jahrhunderts v. Chr., erhielt sie litterarische Behandlung und wurde von Berufsschauspielern dargestellt. Gern ließ man sie als Nachspiel auf Tragödienaufführungen folgen.

Die Blütezeit der Atellane fällt etwa mit der sullanischen Zeit zusammen. Von da ab erhielt sie einen Nebenbuhler um die Gunst des Publikums im Mimus. Unter diesem versteht man eine derb realistische Posse, in welcher sich Dialog, Gesang und Tanz zu einem komischen, aber auch obscönen Ganzen verbinden. Die Fabel war roh, setzte sich aus nur lose mit einander verbundenen Scenen zusammen, behandelte Vorkommnisse des gemeinen Lebens, namentlich Ehebruchscenen, mitunter mythologische Dinge. Mienenspiel und Gestikulation der Schauspieler mußten das Beste thun, um die ungefüge Dichtung wirksam zu machen. Gerade aber diese höchst bedenkliche Lustspielgattung hat durch wirkliche bedeutende Dichter, Decimus Laberius und Publilius Syrus, litterarische Weihe erhalten und ist durch sie, freilich nur zeitweilig, zu einer Dramatisierung praktischer Lebensweisheit erhoben worden. Es lag in der Natur der Sache, daß dieser Aufschwung bloß kurze Zeit währte. Dann fiel der Mimus wieder in die frühere Roheit zurück und verwilderte mehr und mehr zu einem wüsten Tingeltangelvaudeville. Auch von den Mimen sind uns nur Titel und Bruchstücke erhalten. Freuen aber dürfen wir uns, daß uns (wenigstens mittelbar) eine aus Syrus' Mimen zusammengestellte schöne Spruchsammlung und ein herrlicher Prolog des Laberius überliefert sind.

Der Mimus tritt, wie schon bemerkt wurde, als Litteraturgattung erst am Ende der republikanischen Zeit auf, als volkstümliches Schauspiel aber ist er vermutlich uralt. Über seinem Entstehen schwebt dichtes Dunkel: möglich, daß er latinischen, wahrscheinlicher aber, daß er griechischen Ursprunges, nämlich aus den unteritalischen Phlyakendichtungen (s. oben S. 155) hervorgegangen ist.

In der Kaiserzeit traten als gefährliche Mitbewerber um das Interesse des schaulustigen Volkes neben das eigentliche Schauspiel dramatische Tanzaufführungen, etwa unseren Balletts vergleichbar, und dramatische Pantomimen. In beiden Kunstgattungen war selbstverständlich Orchestik, Musik und Mimik das Wesentliche, der dramatische Inhalt durchaus Nebensache. (Vgl. über den Pantomimus auch unten § 18.)

Wir schließen diese Übersicht mit einigen Bemerkungen über zwei auffällige Erscheinungen in der Gesamtentwickelung des römischen Dramas.

Die römischen Dramatiker haben, soviel wir wissen, lediglich griechische und römische Stoffe behandelt. In der Komödie treten zwar Angehörige fremder Nationalitäten (Geten, Perser, Syrer, Punier) sehr häufig auf, namentlich in Sklavenrollen, aber es läßt sich kaum wahrnehmen, daß der Versuch gemacht worden sei, diese Ausländer als solche zu charakterisieren. Einmischung fremder (nicht lateinischer und nicht griechischer) Sprachbrocken findet sich wohl nur in Plautus' „Poenulus". Jedenfalls sind die Ausländer in der Komödie nur Nebenfiguren. Der Gesamtcharakter der Stücke ist immer nur griechisch oder römisch. Und doch sollte man meinen, daß in der kosmopolitischen Kaiserzeit dramatische Dichter so leicht auf den Gedanken hätten kommen können, die Handlung ihrer Dramen einmal z. B. nach Gallien oder Germanien oder Ägypten zu versetzen und so Gelegenheit zu anziehender Vorführung fremdländischer Verhältnisse und Sitten zu finden. Gleichwohl ist dies unseres Wissens nie geschehen. Und das eben ist verwunderlich.

Noch befremdlicher aber ist eine andere Thatsache.

Das römische Theater und damit auch das römische Drama wurde nach den Provinzen übertragen, besonders nach denen des Westens (Gallien, Hispanien, später auch Britannien), deren Bewohner aller Wahrscheinlichkeit nach schon früh zu einem großen Teile sprachlich romanisiert worden waren. Man sollte nun erwarten, daß sich, wenigstens ansatzweise, auch ein provinziales (z. B. gallo-lateinisches) Drama entwickelt hätte. Das scheint jedoch nirgends der Fall gewesen zu sein. In der Litteratur der Kaiserzeit lassen sich provinziale Schriftstellergruppen (namentlich Afrikaner, Spanier, Gallier) unterscheiden. Auch der einzige durch noch erhaltene Werke uns bekannte Tragiker jener Zeit, Seneca, gehörte einer solchen Gruppe, nämlich der spanischen, an. Im Stile der Tragödien dieses Dichters mag man vielleicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Pathos Calderons entdecken, indessen doch auch nur dann, wenn man sie durchaus entdecken will, und solche gewollte Funde haben keinen Wert. Der Inhalt der Dramen Senecas zeigt jedenfalls auch nicht die leiseste provinziale Färbung.

Es scheint, daß einerseits die römischen Dramatiker durch den Zwang einer litterarischen Sitte, durch die Macht eines zur selbstverständlichen Gewohnheit gewordenen Herkommens auf die Behandlung griechischer und römischer Stoffe beschränkt worden seien, und daß andrerseits das höhere Drama in den Provinzen nie feste Wurzeln geschlagen habe.

Das eine wie das andere erklärt sich wohl daraus, daß zur Zeit, als eine, um so zu sagen, zugleich kosmopolitische und provinziale Weiterent-

wickelung des Dramas an sich möglich gewesen wäre, das höhere Drama bereits unheilbarem Siechtum anheimgefallen und im Absterben begriffen war. Etwa von Sullas und mehr noch von Cäsars Zeit ab — also gerade von da an, als das römische Reich einen internationalen Charakter anzunehmen begann — wurden sowohl die gräcisierende als auch die national-römische Tragödie und Komödie mehr und mehr von der Posse, zunächst von der Atellane, später aber ganz besonders vom Mimus und Pantomimus erdrückt. In der Kaiserzeit behaupteten sich Tragödie und Komödie allerdings noch auf der Bühne, aber nur gewohnheitsmäßig, gleichsam als Überbleibsel einer im vollen Schwinden begriffenen Kultur. Die Gunst des Publikums war der Posse zugewandt, der burlesken Posse, in welcher die dramatische Fabel reine Nebensache, Mimik, Tanz, Musik Hauptsachen waren. Je gemeiner, je obscöner diese Posse wurde, je mehr in ihr der sprachliche Bestandteil hinter die Mimik, Orchestik und Musik zurücktrat, um so unmittelbarer und allgemeiner verständlich wurde sie dem immer mehr und mehr kosmopolitisch werdenden Publikum der Großstädte. Man stelle sich die Dinge nur vor, wie sie gewesen sein müssen. Die römischen Theater der Kaiserzeit waren nur dem Namen nach noch römisch, in Wirklichkeit waren sie international. In ihnen drängten sich Menschen aus allen Ländern, Angehörige der verschiedensten Nationalitäten zusammen, Orientalen und Kelten, Afrikaner und Iberer, Italer und Griechen, zum großen Teile selbstverständlich den untersten, aller höheren Bildung baren Ständen angehörig. Schon die Menge ausländischer Sklaven, welche durch Zuzug und Nachkommenschaft sich fortwährend vermehrte, mußte zu solcher Mischung führen, außerdem die stete Einwanderung von Arbeitsuchenden aller Art, von Spekulanten, von Abenteuerern, von Verbrechern. Das platte Land entvölkerte sich — das war ja schon die notwendige Folge der Latifundienwirtschaft —, das Proletariat in den Städten häufte sich in immer steigender Progression. Dieselbe unheilvolle Entwickelung der Bevölkerungsverhältnisse ging vor sich, wie in der Jetztzeit, aber in noch stärkerem und schlimmerem Maße, weil die Eisenbahnen fehlten, welche einen gewissen Ausgleich in der Bevölkerungsverschiebung, mindestens aber eine weite räumliche Ausdehnung der großstädtischen Bezirke hätten ermöglichen können. In wenigen Mittelpunkten des Verkehrs stauten auf engem Raume die Menschenmassen sich auf.

Für die Theater lagen die Verhältnisse nun ganz besonders ungünstig, so ungünstig, daß die dramatische Dichtkunst notwendig zu Grunde gehen mußte. Die stehenden Bühnen, welche allein das höhere Drama hätten pflegen können, waren sämtlich staatlich oder städtisch. Sitte und Politik forderte die Unentgeltlichkeit des Theaterbesuchs mindestens für die Unbemittelten. Diese an sich so löbliche Einrichtung wäre bei normalen Staatsverhältnissen

wohl auch in der Praxis ohne Nachteile geblieben. Aber in dem römischen Cäsarenreiche waren die Staatsverhältnisse abnorm. Die Politik machte es zur Notwendigkeit, daß der großstädtische Pöbel bei guter Laune erhalten würde. So mußte man ihm nicht nur die Theater offen halten, sondern auch dafür sorgen, daß er dort etwas zu sehen bekam, was seinem Geschmacke und Sensationsbedürfnisse entsprach. Mit Tragödien und kunstmäßigen Komödien konnte man ihn, die rohe Masse, die zum großen Teile gutes Latein gar nicht verstand, unmöglich abfüttern; derbere, mehr gepfefferte Theaterkost mußte man ihm vorsetzen. Es war also nur natürlich, daß die Tingeltangelposse, der Mimus, und die „Specialitätenvorstellungen" tanzender Virtuosen das höhere Drama verdrängten. Die Gebildeten mögen das schmerzlich genug empfunden haben, aber sie mußten sich eben fügen. Einen gewissen Trost konnten sie in der Erwägung finden, daß in den üblichen Riesentheatern künstlerisch vollendete Aufführungen wirklicher Dramen doch nicht möglich waren (vgl. oben S. 213). Wer reich war, konnte überdies sich Ersatz verschaffen, indem er in seinem Hause sich wenigstens einzelne Scenen guter Dramen von bewährten Künstlern vorspielen oder doch recitieren ließ. Wer arm war, nun, der konnte Dramen allenfalls lesen.

So wurde in Rom die Minderheit der Gebildeten durch den Pöbel aus dem Theater herausgedrängt.

Wenn in der Neuzeit diese trübselige Erfahrung noch nicht in vollem Umfange gemacht worden ist, so verdanken wir dies nur dem Umstande, daß bei uns die Privatindustrie für die Belustigung des Pöbels sorgt, wodurch den staatlichen und städtischen Theatern die Möglichkeit geboten wird, sich ausschließlich der Pflege des höheren Dramas und wahrer Schauspielkunst zu widmen. Leider freilich wird diese M ö g l i c h k e i t durch mancherlei Verhältnisse meist sehr eingeengt und jedenfalls nur selten wirklich ausgenutzt. Davon werden wir später eingehend reden müssen.

In Rom hat — so darf man sagen — das Theaterpublikum das höhere Drama getötet.

§ 12. **Quellen für die Kenntnis des römischen Theaterwesens.** Die Römer besaßen für das Theaterwesen — aber eben nur für dieses, nicht etwa auch für das Drama — ein regeres Interesse, als die Griechen. Bezeugt wird das schon durch die Thatsache, daß das Theaterwesen in Rom vielseitiger und ausgebildeter war, als in Griechenland, zum großen Teile freilich nur deshalb, weil in Rom die niedere Posse Zutritt zu dem Staatstheater erhielt, während sie in Griechenland von demselben stets ausgeschlossen blieb. Günstig war dem Theater aber auch der Umstand, daß es als eine, wenigstens dem Ursprunge nach, staatliche und zugleich religiöse

Veranstaltung dem weiten Kreise der politischen Einrichtungen, dem großen Staatsorganismus angehörte und eben dadurch dem politisch denkenden Römer als der Beachtung würdig erschien.

Infolge der lebhaften Anteilnahme der Römer an dem Bühnenwesen sind wir über die Einzelheiten desselben verhältnismäßig gut unterrichtet, trotzdem daß uns von der dramatischen Litteratur Roms nur ein kleiner Teil (Plautus' und Terenz' Komödien, der Querolus, Senecas Tragödien, die Octavia) vollständig, alles Übrige aber bloß in zerstreuten Bruchstücken erhalten ist. Jedenfalls wissen wir über das römische Theater besser Bescheid, als über das griechische. Freilich des gelehrten Terentius Varro (116 bis 27 v. Chr.) Schriften über die Geschichte und Einrichtung des römischen Theaters sind verloren, und nur aus dem, was Plinius und andere ihnen entnommen zu haben scheinen, kann man eine ungefähre Vorstellung von diesen gewiß sehr inhaltsreichen und eigenartigen Büchern gewinnen. Für diesen Mangel werden wir jedoch einigermaßen dadurch entschädigt, daß zahlreiche Schriftsteller gelegentlich mehr oder weniger ausführliche Angaben über Bühnenverhältnisse machen. Ein stattlicher Band würde sich füllen lassen, wollte man einmal alle die Notizen über das Theater systematisch zusammenstellen, welche in der gesamten lateinischen Litteratur verstreut sind. Man kann sich dieser Fülle bewußt werden, wenn man z. B. Grysars gründliche, mit reichen Quellenbelegen ausgestattete Abhandlung über den Mimus (Sitzungsberichte der Wiener Akad. d. Wissensch., philos.-hist. Kl. Bd. 12) liest. Man findet Angaben über Bühnendinge fast allenthalben: bei den Rednern (man denke z. B. an Ciceros Rede für den Schauspieler Roscius), bei den Rhetoren (so z. B. in Ciceros rhetorischen Lehrschriften und in Quintilians Institutionen), bei den Philosophen (so manches bei Seneca), bei den Encyklopädisten (so z. B. bei Gellius, Macrobius und Isidor), bei dem Architekten Vitruvius (das bekannte, vielbehandelte Kapitel über den Theaterbau), bei den Grammatikern (so z. B. im dritten Buche der Ars des Diomedes), bei den Geschichtsschreibern (wie z. B. Sueton), bei den Anekdotenerzählern (wie z. B. Val. Maximus), endlich in den Briefsammlungen (so namentlich in denen des Cicero). Selbst die Dichter geben einige Ausbeute (so z. B. Horaz in seinen nichtlyrischen Dichtungen, Ovids Schilderung des Mimus in den Tristien II 497 ff., Juvenal in den Satiren). Ziemlich ergiebig sind auch die Schriften der lateinischen und griechischen Kirchenväter wegen der darin häufig geübten Polemik gegen das Theater überhaupt und das römische insbesondere. Zu alledem tritt nun noch ein nicht unerhebliches Inschriftenmaterial hinzu, das zum Teil sich auf Ehrungen bezieht, welche Schauspielern erwiesen wurden.

Unter der Masse der allenthalben verstreuten Angaben über das

Bühnenwesen findet sich nun allerdings nichtsnutzige Spreu genug, namentlich viele rein anekdotenhafte Erzählungen, welche offenbar auf bloßem Theaterklatsch beruhen und daher, wenn überhaupt, nur mit größter Vorsicht benutzt werden dürfen. Kritisches Mißtrauen ist diesem Materiale gegenüber, das in solchem Maße den Charakter des Zufälligen und des Subjektiven an sich trägt, selbstverständlich durchweg ein unbedingtes Erfordernis für den Benutzer. Immerhin aber läßt sich doch aus der Gesamtheit der Überlieferung ein im großen und ganzen zuverlässiges und genaues Bild der römischen Theaterzustände gewinnen, besonders bezüglich der Kaiserzeit.

Livius hat ein ganzes Kapitel seines Geschichtswerkes (VII 2) den Ursprüngen des Theaters gewidmet und damit etwas gethan, was sich keinem griechischen Historiker nachrühmen läßt. Leider aber ist er offenbar durch das Streben nach knapper und doch vollständiger Erzählung nicht nur zu stellenweiser Unklarheit des Ausdruckes gedrängt worden, sondern hat sich auch verleiten lassen, nicht zusammengehörige Thatsachen in kausale Verbindung mit einander zu setzen. Was er berichtet, darf nicht als das Ergebnis selbständiger Quellenforschung betrachtet werden, sondern nur als ein Gemisch von sagenhafter Überlieferung und subjektiver Vermutung. Daß der Anekdotensammler Valerius Maximus Livius' Angaben über die Anfänge des Theaters ausgeschrieben hat, ist nicht verwunderlich; was er sonst aber in dem Abschnitte, in welchem er von den Schauspielen handelt, zu erzählen weiß, ist für uns fast wertlos. —

Ruinen römischer Theater sind bekanntlich noch zahlreich innerhalb und außerhalb Italiens vorhanden. Der verhältnismäßig gute Zustand, in welchem manche derselben sich noch heute befinden, ermöglicht eine eingehende Kenntnis dieser Baulichkeiten, wenigstens in Bezug auf Grundriß und Gesamtanlage. Aber es sind doch immer nur Trümmerstätten, in denen bloß das der Zeit trotzende Steinwerk erhalten, alles Holzwerk aber vernichtet ist. So ist uns die lebendige Anschauung des Bühnenorganismus mit seinem Inventar und seinen Maschinen versagt.

Da griechische Theater oft in römische umgebaut wurden (wie z. B. das große Theater in Pompeji), so müssen an den betreffenden Ruinen die griechischen und die römischen Bestandteile kritisch von einander gesondert werden, um zu klarer Erkenntnis einer jeden der beiden Bauarten zu gelangen. —

Unter den neueren wissenschaftlichen Darstellungen des Theaterwesens in Rom ist die beste die von Friedländer (in Marquardt-Mommsens Handbuch der römischen Staatsaltertümer Bd. VI S. 482 ff.) gegebene. Derselbe Gelehrte hat in seiner „Sittengeschichte Roms" (Bd. 2) eine allgemein verständliche und anziehend geschriebene Schilderung der Theaterzustände gegeben.

Über das Theater der Republik hat mit gewohnter Meisterschaft gehandelt Ribbeck in seinem herrlichen Buche über die römische Tragödie. Selbstverständlich ist, daß in den größeren Litteraturgeschichtswerken, so namentlich in denen von Ribbeck und Schanz, auch das Theater so ausführlich besprochen wird, wie die Sache es erheischt.

Von einer Aufzählung der sonstigen, ebenso massenhaften wie ungleichartigen, Litteratur — es finden sich darunter tiefgelehrte antiquarische Untersuchungen, aber auch seichte, populär sein sollende Schriften — kann und muß hier Abstand genommen werden.

§ 13. **Übersicht über die Entwickelung des römischen Theaters.** Schon in den ältesten Zeiten wurden in Rom zur Feier bestimmter religiöser Feste Cirkusspiele (Wettfahrten, Kriegsspiele, Waffentänze, Faust- und Ringkämpfe) veranstaltet. Namentlich wurden solche Spiele abgehalten an den zu Ehren der Schutzgottheiten der Pferde und Maultiere, Mars und Consus, gefeierten Feste. Scenische Aufführungen aber waren bis zum Jahre 390 der Stadt (364 v. Chr.) unbekannt.

Da geschah es, daß unter dem Konsulate des C. Sulpicius Peticus und C. Licinius eine große Pest wütete, gegen welche alle angewandten Mittel der Klugheit und der Frömmigkeit sich als vergeblich erwiesen; selbst die Veranstaltung einer „Göttermahlzeit (lectisternium)" brachte kein Hilfe. So nahm man, um den Zorn der Himmlischen zu sühnen, zu einer dem kriegerischen Volke bis dahin völlig fremden Feier seine Zuflucht. Man rief Schauspieler aus Etrurien herbei, und diese führten nach der Sitte ihres Volkes gewisse der Anmut nicht entbehrende Tänze auf, welche von Flötenmelodieen, aber von keinem Liede und keiner nachahmenden Gebärde begleitet wurden. („Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant".)

Livius, der diese wunderliche Geschichte erzählt, erwähnt nicht, daß diese Aufführungen an einem bestimmten Feste stattfanden und mit dem Kultus einer bestimmten Gottheit in Beziehung gesetzt wurden. Doch muß wenigstens das Erstere wohl als selbstverständlich gelten.

Von Livius wird nun (VII 2) noch Folgendes berichtet:

Die römische Jugend begann die Tänze der Etrusker nachzuahmen, indem sie scherzhafte Wechselreden in rohen Versen unter entsprechenden Körperbewegungen dramatisch aufführte („imitari deinde eos iuventus simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus coepere, nec absoni a voce motus erant"). Diese Dilettantenaufführungen wurden dann von einheimischen, d. h. römischen, Schauspielern, welche man mit

dem etruskischen Namen „histriones“ (statt des lateinischen „ludiones“) benannte, übernommen und vervollkommnet. An die Stelle der kunstlosen, wohl improvisierten Scherzreden in rohen Versen traten geordnete Texte — sogenannte „saturae“, ein Ausdruck, der sich, insofern er eine dramatische Dichtungsgattung bezeichnet, wohl am besten mit dem etymologisch ungefähr gleichwertigen „Farcen“ übersetzen läßt —, Texte, deren Vortrag mit Gesang, Musik (Flötenspiel) und Tanz begleitet wurden. Einige Jahre später führte dann Livius Andronikus die ersten regelrechten Dramen auf (s. oben S. 212) und wurde dadurch Begründer der römischen Kunstbühne. Die Aufführung der alten Farcen wurde jedoch um deswillen nicht eingestellt, sondern von der Jugend in der Weise fortgesetzt, daß man auf die Kunstdramen Farcen als Nachspiel (exodia) folgen ließ. An Stelle der altnationalen Farcen traten übrigens bald die den Oskern entlehnten Atellanen (s. oben S. 221).

Was Livius in dem betreffenden Kapitel sonst noch berichtet, hat für uns zunächst kein Interesse. Es genüge daher eine kurze Andeutung. Der Dichter Livius Andronikus trat in seinen Dramen auch selbst als Schauspieler auf. Als er nun einmal bei einer Aufführung durch Überanstrengung heiser geworden war, erbat er vom Publikum die Vergünstigung, die Gesangpartieen seiner Rolle von einem Nebenschauspieler vortragen lassen und sich selbst auf die Gestikulation beschränken zu dürfen. Da er der letzteren infolge dessen seine ganze Aufmerksamkeit zuwenden und sie mit noch größerer Vortrefflichkeit als sonst ausüben konnte, so gefiel das neue Verfahren, und es wurde fortan üblich, daß die Schauspieler nur die dialogischen Abschnitte (deverbia) ihrer Rolle selbst vortrugen, den Vortrag der zu singenden Abschnitte aber besonderen Sängern überließen und ihn nur mimisch begleiteten.

In Livius' Erzählung ist namentlich ein Punkt entschieden zu beanstanden: die Bezeichnung der von der Jugend aufgeführten Farcen als Nachahmung der von den etruskischen Schauspielern aufgeführten Tänze. Wir wissen nicht, welcher Art diese Tänze waren. Aus dem Anlasse, weshalb die Etrusker berufen wurden, möchte man auf einen ernsten Charakter ihrer Kunstleistung schließen. Indessen bei den Seltsamkeiten, an denen die altitalischen Kulte, vor allen auch der römische, so reich waren, ist es an sich gar nicht undenkbar, daß muntere, vielleicht sogar ausgelassene Tänze aufgeführt wurden. Das ist zwar gewiß nicht wahrscheinlich, jedoch wenigstens möglich. Jedenfalls aber waren es nur Tänze, denn Livius bezeugt ja ausdrücklich, daß sie ohne ein begleitendes Lied und ohne irgend welche dramatische Aktion ausgeführt wurden. Dann aber können die Farcen der römischen Jugend — mögen sie auch, wie wahrscheinlich, nur einen höchst dürftigen dramatischen Inhalt gehabt haben — unmöglich Nachahmung jener

Tänze gewesen, unmöglich erst infolge der von den Etruskern gegebenen Anregung entstanden sein. Allem Vermuten nach war vielmehr die Aufführung roher Farcen bei ländlichen Ernte- und Winzerfesten uralte Sitte, worauf auch eine Stelle in Vergils Georgicis (II 385 ff., vgl. damit Horat. Epist. II 1, 139 ff.) hindeutet, und diese Sitte trug also ganz ebenso den Keim eines Lustspieles in sich, wie dies die karnevalistischen Possen bei den griechischen Dionysosfesten thaten. Nur ist in Rom dieser Keim nicht zu eigentlich litterarischer Entwickelung gelangt, weil er früh durch das Eindringen der griechischen Komödie und der oskischen Atellane erstickt wurde. Nicht also ins Leben gerufen haben die scenischen Tänze der Etrusker das römische Theater, aber sie können Anlaß gegeben haben, daß man die Aufführung von Farcen, welche bis dahin lediglich eine Art bäuerlicher Privatbelustigung gewesen war, in den Kreis der von Staats wegen veranstalteten Spiele einbezog, also ein staatliches Theater einrichtete.

Wie man aber die Worte des Livius auch deuten mag, die eine Thatsache stellen sie jedenfalls fest, daß bis zum Jahre 390 v. Chr. an den staatlich-religiösen Festen keine scenischen Aufführungen, sondern nur Cirkuswettkämpfe veranstaltet worden sind. Schon um deswillen darf man nicht etwa (trotz Ovids Aussage in der Ars amandi) den Ursprung des Theaters von den Spielen ableiten wollen, zu welchen Romulus die Sabiner einlud, um deren Töchter zu rauben.

Daraus ergiebt sich die hochwichtige Folgerung, daß das römische Theater nicht, wie das griechische, gleichsam organisch aus einem religiösen Kultus erwachsen und ursprünglich eine gottesdienstliche Veranstaltung gewesen ist. Allerdings bildeten die Theateraufführungen einen Bestandteil religiöser Feste, aber sie hatten zu diesen keinerlei innere Beziehung. Die Aufstellung zweier Altäre auf der Bühne — der eine dem Liber, der andere je nach der Besonderheit des Festes den drei kapitolinischen Gottheiten oder dem Apollo oder der Magna Mater geweiht — war reine Formensache. Der profane Charakter des Theaters erhellt schon daraus, daß Aufführungen auch bei rein weltlichen Anlässen, so z. B. bei Triumphen und bei Bewerbungen um Staatsämter, veranstaltet wurden.

Die Weltlichkeit des römischen Theaters ergiebt sich auch aus der Beschaffenheit der aufgeführten Dramen. Die griechische Tragödie behandelte mythologische, also religiöse Stoffe. Ein derartiges Drama fehlte den Römern gänzlich, denn die Fabula prätexta war ja ein historisches Schauspiel. Die Nachbildung der griechischen Tragödie bot selbstverständlich keinen Ersatz. Die griechische Mythe war eben nicht römische Mythe. Wir werden freilich in der Schule gewöhnt, den griechischen und den römischen Götterglauben für im wesentlichen gleichartig zu halten, weil man uns da griechische

und römische Götternamen als gleichbedeutend gebrauchen läßt. In Wirklichkeit aber waren griechische und römische Religion trotz ihrer Urverwandtschaft durch eine weite Kluft getrennt, welche nur durch gelehrte Bildung oder aber durch gedankenlose Vermischung der verschiedenartigen Anschauungen überbrückt werden konnte. Für den gebildeten Römer war die griechische Tragödie eine Dichtung, in deren eigenartige fremdnationale Voraussetzungen und Gedankengänge er sich wohl vermöge seiner hellenistischen Bildung einleben und deren ästhetische und ethische Bedeutung er erfassen konnte, zu welcher er aber, da es doch immer eine ihm eigentlich fremde Dichtung war, nie in ein wirklich gemütliches Verhältnis zu treten vermochte. Man darf annehmen, daß der gebildete Römer der griechischen Tragödie ungefähr so gegenüber stand, wie der gebildete Deutsche des ausgehenden 17. oder des beginnenden 18. Jahrhunderts dem „klassischen" französischen Trauerspiele: er konnte sie sachlich verstehen, sich an ihr erfreuen, sie als Kunstwerk aufrichtig bewundern, und doch im innersten Herzen durch sie nicht ergriffen, durch sie nicht erwärmt werden. Für den ungebildeten Römer aber, der von griechischer Mythologie höchstens verstreute Brocken aufgeschnappt und auch diese nicht verdaut hatte, war die griechische Tragödie, wenn er sie auf dem Theater sah, eine sehr kuriose, aber doch nur wenig kurzweilige Unterhaltung. Daher ist es sehr erklärlich, daß — während auf dem griechischen Theater (namentlich in der klassischen Zeit) die Tragödien in weit größerer Zahl aufgeführt wurden, als die Komödien — bei den römischen Theateraufführungen von Anfang an die Tragödien hinter den Komödien und Possen sehr zurückstanden und selbst den bescheidenen Raum, der ihnen im Spielplan ursprünglich gewährt gewesen war, sich mehr und mehr schmälern lassen mußten.

Da also eine national-mythologische Tragödie den Römern fehlte, die Nachbildung der griechischen aber Ersatz nicht bieten konnte, und da ferner das nationalgeschichtliche Schauspiel nach raschem Aufblühen ebenso rasch wieder dahinwelkte, so wurden Lustspiel und Posse so ziemlich die Alleinherrscherinnen auf der römischen Bühne. Schon das hätte genügt, um dieser letzteren einen rein weltlichen Charakter zu verleihen.

Das römische Theaterpublikum wollte sich amüsieren, nichts weiter, als sich amüsieren. Für dieses Publikum war das Theater nicht eine Erbauungsstätte, sondern lediglich eine Vergnügungsanstalt.

Wenn aber eine solche Auffassung des Theaters herrschend und maßgebend geworden ist, dann wird dadurch dessen Entwickelung auf abschüssige, niederwärts zum Verderben führende Bahnen geleitet. Soll das Theater lediglich dem Zwecke des Vergnügens dienen, so wird es in seiner idealen Bedeutung als Kunstanstalt unvermeidlich schwer geschädigt. Denn die wahre

Kunst ist durchaus nicht für alle vergnüglich, namentlich nicht, wenn, wie in dem vorliegenden Falle, der Begriff „alle“ im weitesten Sinne zu fassen ist als Bezeichnung der Gesamtbevölkerung einer großen und ein massenhaftes Proletariat in sich schließenden Stadt. Das Theater, welches einen hauptstädtischen Pöbel vergnügen soll, kann unmöglich eine Pflegestätte dramatischer und mimischer Kunst sein, sondern wird notwendig zur Darbietung niederster Possen herabgedrängt, zu Darbietungen, die nur auf Sinnenreiz derbster und gemeinster Art berechnet sind.

Die Entwickelungsgeschichte des römischen Theaters läßt sich sehr kurz und dennoch vollständig folgendermaßen erzählen. Etwa während des ersten Jahrhunderts seines Bestehens war das römische Theater im großen und ganzen ein normales Theater, indem es vorwiegend höhere Gattungen des Dramas (Trauerspiel, geschichtliches Schauspiel, bürgerliches Lustspiel) pflegte, die Posse oder Farce (satura) aber nur als Nachspiel duldete. Dann war es ungefähr ein halbes Jahrhundert lang vorwiegend nur Lustspieltheater. Darauf, etwa von der sullanischen Zeit ab, wurden die höheren Dramengattungen mehr und mehr von den niederen verdrängt. In der Kaiserzeit erlangten die burleske und obscöne Posse (der Mimus), das Ballett (der Pantomimus) und die „Specialitätenvorstellung“ (von Musikvirtuosen, Einzelkomikern, Gymnastikern, Taschenspielern und dgl.) mehr und mehr das Übergewicht über das höhere Drama. Das Theater wird, mit einem Worte gesagt, zu einer riesigen Tingeltangelbühne. Je tiefer aber das Theater in künstlerischer Beziehung sank, um so prächtiger und glänzender wurde seine äußere Ausstattung, wenigstens so lange, als die politischen Verhältnisse den Luxus noch gestatteten. Als das nicht mehr der Fall war, hatte die Tingeltangelherrlichkeit ein Ende, die Staatsbühne hörte auf, ihre „Künstler“ aber, die Mimen und Pantomimen und wie sie sonst sich nannten, wurden nun fahrende Leute, die nur noch etwa in Tavernen, auf öffentlichen Plätzen, gelegentlich auch wohl in Privathäusern ihre gemeinen Possen, Tänze und Charlatankunststückchen zum besten gaben. Dieses wandernde Theater aber, das entweder nur eine improvisierte Bühne besaß oder völlig bühnenlos war, erhielt sich in das Mittelalter hinein, überdauerte auch dieses und lebt, selbstverständlich in modernisierter Gestalt und in gewissen Dingen sich den verschiedenen Volkssitten anpassend, noch in unseren Tagen frisch und munter fort. Diese unverwüstliche Lebenskraft verdankt es seinem, in der schlimmen Bedeutung des Wortes, allgemein menschlichen Charakter. Es dient der Befriedigung der rohen Schaulust, es reizt die lüsterne Sinnlichkeit der Masse, es regt die groben oder auch die abgestumpften Nerven des Pöbels auf, es wendet sich an die niedrigsten Leidenschaften und Triebe der Menschen —, darum erfreut es sich der irdischen Unsterblichkeit.

Ein Theater, wie das römische in der letzten republikanischen und dann noch mehr in der kaiserlichen Zeit es war, ist für das Volksleben nicht etwa bloß eine sittliche Gefahr, sondern geradezu ein sittlicher Schaden, namentlich dann, wenn es das einzige ist, kein anderes besseres neben sich hat, wie das in unserer Zeit doch immer noch der Fall ist. Daß aber das römische Theater diese traurige Entwickelungsbahn einschlagen und auf ihr stetig beharren würde, das konnte gewiß schon bald nach seinen Anfängen von jedem Einsichtigen vorhergesehen werden. Es ist daher durchaus erklärlich, daß Staatsmänner, welche die Erhaltung oder die Wiederherstellung gesunder sittlicher Zustände für eine politische Pflicht erachteten, dem Theater feindlich gegenüber traten, dessen verderbliche Entwickelung aufzuhalten und, wenn möglich, rückgängig zu machen sich bestrebten. So entspann sich ein, freilich nur zeitweilig geführter, Kampf des Staates gegen das Theater, ein Kampf, der freilich an dem inneren Widerspruch litt, daß das Theater, obwohl vom Staate angefeindet, gleichwohl von diesem fortdauernd unterhalten wurde. Dieser seltsame Widerspruch war einfach darin begründet, daß kein Staatsmann den Mut besaß, durch Abschaffung der scenischen Spiele das souveräne Volk, welches schließlich doch immer, auch als es von Diktatoren und Cäsaren geknechtet wurde, die ausschlaggebende Macht im Staate darstellte, eines ihm lieb gewordenen Vergnügens zu berauben. So begnügte man sich mit Polizeimaßregeln gegen das Theater: man verbot zeitweilig die Einrichtung von Sitzplätzen, man verhinderte so lange, als es sich irgend thun ließ, den Bau stehender Theater, man belegte die Schauspieler mit dem Makel bürgerlicher Ehrlosigkeit und verwies sie einmal sogar aus der Stadt. Das waren kleinliche Mittel, die nichts fruchten konnten. Aber auch eine würdigere und thatkräftigere Kampfweise wäre kaum erfolgreich gewesen. Den einmal ins Rollen gekommenen Stein sittlichen Verderbens vermag keine Staatskunst aufzuhalten.

Immerhin ist der Kampf des römischen Staates gegen das Theater bemerkenswert als ein Vorspiel des ungleich ernsteren Kampfes, den später die christliche Kirche zu wiederholten Malen gegen die Bühne geführt hat. Es werde hier auch die rückschauende Bemerkung angefügt, daß der griechische, insbesondere der athenische Staat wohl gelegentlich die Ausschreitungen der satirischen Komödie, nie aber das Theater als solches bekämpft hat. Das griechische Theater, nie so tief sinkend, wie das römische, drängte eben dem Staate solchen Kampf nicht auf.

Platon hat aus seinem Idealstaate allerdings nicht nur die Schauspieler, sondern auch die dramatischen Dichter verwiesen, aber nicht aus Gründen der praktischen, sondern der, um so zu sagen, metaphysischen Sittlichkeit.

§ 14. **Das Theatergebäude.** Eine Holzbühne, auf der Rückseite abgeschlossen durch eine Bretterwand, und davor ein mit hölzernen Schranken umzäunter Zuschauerraum —, das war die älteste und lange beibehaltene Anlage des römischen Theaters. An Einfachheit ließ sie, wie man sieht, nichts zu wünschen übrig, zumal da irgendwelche Ausstattung des Zuschauerraumes mit Sitzplätzen nicht vorhanden war. Die Zuschauer mußten stehen oder sich auf den Boden lagern; nur die Senatoren und Staatsbeamten gestatteten sich in späterer Zeit, ihre Amtssessel mitzubringen. Diesen Würdenträgern und sonstigen Ehrengästen wurden auch gewohnheitsmäßig die vordersten Plätze überlassen, während sonst keinerlei Sitzordnung bestand, sondern ein jeder sich aufstellte oder lagerte, wo es ihm eben beliebte. Aufgeschlagen wurde die Bühne für den jedesmaligen Gebrauch entweder im Cirkus oder in der Nähe des Tempels der Gottheit, deren Fest gefeiert wurde. Den Zuschauerraum wählte man, wenn möglich, so, daß er unmittelbar vor der Bühne eben war, dann aber an einem sanft ansteigenden Hügelabhang sich hinaufzog und dadurch auch den entfernter befindlichen Besuchern den ungehinderten Blick auf die Bühne gewährte.

Die weitere Entwickelung des Theaterbaues ging nur sehr langsam vor sich. Im Jahre 194 v. Chr. wurde auf Veranlassung des älteren Scipio Africanus der bis dahin nur gewohnheitsmäßig den Senatoren vorbehaltene vordere Teil des Zuschauerraumes auch amtlich abgetrennt von dem dahinter liegenden Platze. So selbstverständlich diese Maßregel auch war, erregte sie dennoch Mißstimmung im Volke.

Im Jahre 174 v. Chr. wurde eine steinerne Bühne errichtet. Zwanzig Jahre später ließ der Censor Cassius Longinus das erste Theater erbauen. Diese Maßregel erregte aber solchen Anstoß bei den Anhängern der alten Sitte, daß das Gebäude nicht nur wieder abgetragen werden mußte, sondern auch ganz ausdrücklich sogar die seit einiger Zeit üblich gewordene Aufstellung von Mietsesseln im Zuschauerraume untersagt wurde. Erst Mummius, der Eroberer von Korinth, erneute im Jahre 145 den Versuch des Theaterbaues, doch auch dieses, übrigens nur von Holz aufgeführte, Gebäude wurde nach, wie es scheint, nur einmaliger Benutzung wieder abgebrochen. Noch neunzig Jahre hindurch behalf man sich mit dergleichen provisorischen Holzbauten, welche freilich gelegentlich mit großer Pracht ausgestattet wurden, so namentlich das von dem Ädilen Scaurus im Jahre 58 v. Chr. errichtete. Endlich, im Jahre 55 v. Chr., ließ Pompejus das erste steinerne Theater erbauen. Im Jahre 13 v. Chr. wurden zwei weitere errichtet, deren eines Corn. Balbus, das andere Cäsar und Augustus erbauen ließen. Das erste dieser Gebäude war auf 17 580, das zweite auf 11 510, das dritte auf mindestens 20 000 Plätze berechnet, so daß also, wenn in allen

drei Theatern gleichzeitig gespielt wurde, nahezu 50 000 Personen Raum zu finden vermochten. In keiner der jetzigen Großstädte dürfte für einen solchen Massenbesuch Sorge getragen sein. Die Bevölkerung Roms betrug im Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, zu welcher Zeit die Stadt den Höhepunkt ihres Wachstums erreicht hatte, etwa 1 1/2 Millionen. Es fand also damals der dreißigste Teil der Einwohnerschaft Platz in den Theatern, ein Verhältnis, welches ungefähr dem Bedürfnisse entsprochen haben dürfte. Man darf übrigens annehmen, daß neben den drei stehenden Theatern zeitweilig noch andere Bühnen aufgeschlagen worden sind.

Von dem Marcellustheater sind zwei Stockwerke der Umfassungsmauer, das untere in dorischem, das obere in ionischem Stile, noch erhalten. Auf dem Schuttberge, der sich im Inneren gebildet hat, erhebt sich ein früher den Savelli, später den Orsini gehöriger Palast, in welchem einst (1816 bis 1823) Roms Geschichtsschreiber Niebuhr als preußischer Gesandter gewohnt hat. — Das Pompejustheater ist bis auf einige Unterbauten, welche man vor etwa dreißig Jahren entdeckt hat, geschwunden. Aus dem halbkreisförmigen Gange der Straße bei S. Maria di Grottapinta kann man aber noch deutlich die einstige Gestalt des Theaters erkennen. —

Im Theaterbau waren die Römer, wie kaum erst bemerkt zu werden braucht, die Nachahmer der Griechen. Das war ja, ganz abgesehen von den allgemein kulturgeschichtlichen Verhältnissen, schon durch die Verpflanzung des griechischen Dramas nach Rom bedingt. Nichtsdestoweniger darf man sagen, daß erst die Römer das Theatergebäude geschaffen haben. Das griechische Theater war nicht sowohl ein einheitliches Gebäude, als vielmehr ein Komplex von Baulichkeiten, denn es fehlte in ihm ja die architektonische Verbindung des Amphitheaters mit der Bühne und dem Bühnenhause. Die Römer stellten diese Verbindung her, indem sie die Sitzreihen des Amphitheaters bis unmittelbar an die Seiten der Bühne heranführten. Es war dies unleugbar ein Fortschritt in künstlerischer Beziehung, indem dadurch erst die Einheitlichkeit und die sowohl äußere als auch innere Abgeschlossenheit des Baues gewonnen, dadurch auch erst der Anlaß zu architektonischer Gliederung und Ausschmückung der Umfassungsmauer gegeben wurde. In praktischer Hinsicht bot die Anlage den Vorteil, daß durch sie eine Anzahl der Bühne unmittelbar seitwärts nahegelegener und also besonders günstiger Plätze beschafft wurde. Ein weiterer baulicher Fortschritt war, daß die Römer auf die Ausnutzung eines Hügelabhanges zur Anlage des Amphitheaters verzichteten und den gesamten Zuschauerraum sich in der Ebene erheben ließen. Dadurch wurde der Bau sozusagen von der Natur abgelöst und dadurch erst zu einem Bau im vollen Sinne des Wortes gestaltet. Freilich wurden durch diese veränderte Anlage kostspielige Unter-

bauten zur Stützung der Sitzreihen nötig gemacht, damit jedoch zugleich auch die Möglichkeit erreicht, von unten aus nach dem Inneren des Zuschauerraumes führende Treppen emporzuleiten, welche bequemes Aufsteigen zu dem Zuschauerraume gestatteten und namentlich die rasche Leerung desselben erleichterten. Endlich wurde für die leichtere Ausführbarkeit einer Bedachung des Amphitheaters durch darüber gespannte Zelttücher insofern Sorge getroffen, als auf dem Simse der Umfassungsmauer Kropfsteine zur Aufstellung der erforderlichen Masten angebracht wurden.

Der Zuschauerraum (cavea) war bei größerem Umfange oft durch Absätze (praecinctiones) in Stockwerke und durch radienartig angelegte Treppen in einzelne Keile (cunei) abgeteilt, wodurch die Einführung einer bestimmten Sitzordnung bequeme Anhaltspunkte gewann.

Der im griechischen Theater als Orchestra dienende halbkreisförmige Raum unmittelbar vor der Bühne wurde bei den Römern zu Sitzplätzen für bevorzugte Personen benutzt und folglich ebenfalls amphitheatralisch eingerichtet, so daß die untersten Sitzreihen unter das Niveau der Bühne zu liegen kamen, welche letztere demnach im Verhältnisse zu diesen Sitzreihen um etwa 5 Fuß erhöht und mit den letzteren durch eine Treppe verbunden war.

Beleuchtungsanlagen fehlten dem Theater. In der Kaiserzeit fanden allerdings gelegentlich wohl Aufführungen auch in abendlichen und nächtlichen Stunden statt, dann aber dürfte nur die Bühne durch Fackeln erhellt gewesen sein. Dagegen war für die Ableitung des Regenwassers gesorgt und ebenso für die Zuleitung von Wasser, denn man bedurfte desselben nicht nur zu Reinigungszwecken, sondern auch zu kühlenden Sprengungen (sparsiones) über den Zuschauerraum. Zu letzterem Zwecke war, wie leicht begreiflich, eine ziemlich komplizierte technische Vorrichtung erforderlich.

Die Gesamtanlage des römischen Theaters muß als praktisch, großartig und künstlerisch schön bezeichnet werden. Mangelhaft mag allerdings die Akustik gewesen sein, aber dieser Nachteil ließ sich leichter ertragen, da seit der Zeit, in welcher die Theaterbauten entstanden, die dramatischen Aufführungen vorwiegend in Mimen und Pantomimen bestanden, also in Darstellungen, bei denen die Deklamation hinter Musik, Tanz und Gebärdenspiel zurücktrat.

§ 15. **Die Bühne und ihre Ausstattung.** Die Bühne (pulpitum) des römischen Theaters besaß eine erheblich größere Tiefe, als diejenige des griechischen. Es war dies schon um deswillen notwendig, weil sie auch die fehlende Orchestra ersetzen mußte. Indessen auch abgesehen davon erforderten die scenischen Aufführungen der Römer einen größeren Raum,

als die der Griechen. Das auftretende Schauspielerpersonal war zahlreicher; zuweilen erschienen ganze Aufzüge mit Rossen und Wagen auf der Bühne. Indessen konnte die Bühne auch durch einen Vorhang verengt werden (s. unten Z. 18).

In den alten Zeiten war die Rückseite der Bühne durch eine Bretterwand abgeschlossen. In den festen Theatern wurde selbstverständlich diese Abschlußwand, die jetzt zugleich die dem Zuschauerraume zugekehrte Vorderwand des Bühnenhauses war, von Stein errichtet, in drei Stockwerke gegliedert und mit künstlerischem Schmucke, namentlich auch mit Bildsäulen, reich ausgestattet. Die Bühnenwand des im Jahre 58 v. Chr. von Scaurus errichteten (und doch von vornherein zum Wiederabbruch bestimmten) Theaters war mit Marmor, Glas und vergoldetem Getäfel bedeckt.

Die (selbstverständlich mit Dach und Seitenwänden versehene) Bühne konnte durch einen Vorhang vom Zuschauerraume abgeschlossen werden. Bei offener Bühne befand sich der Vorhang in einer rinnenartigen Vertiefung, welche längs des vorderen Bühnenrandes hinlief und aus welcher er in ähnlicher Weise aufgezogen wurde, wie die Fenster unserer Kutschwagen. Es war übrigens ein doppelter Vorhang vorhanden, von denen der eine (aulaeum) bei Beginn und Schluß der Vorstellung benutzt wurde, der andere dazu diente, bei der Aufführung von Mimen den vorderen Teil der Bühne, wo die Schauspieler agierten, von dem hinteren abzusperren.

Die Hintergrundsdekoration (scaena ductilis) soll zuerst der Ädil Claudius Pulcher im Jahre 99 v. Chr. eingeführt haben. Indessen ist diese (von Valerius Maximus gemachte) Angabe aus allgemeinem Grunde wenig glaubhaft. Es dürfte vielmehr der genannte Ädil sich nur um die künstlerische Vervollkommnung der Dekorationsmalerei verdient gemacht, beziehentlich darauf hingewirkt haben, daß dieselbe nach möglichster Naturwahrheit strebte. Coulissen (scaenae versiles) sollen erst seit dem Jahre 79 v. Chr. in Gebrauch gekommen sein. Die Hintergrundsdekorationen bestanden in zweiteiligen bemalten Holztafeln. Waren für eine Aufführung mehrere Dekorationen erforderlich, so wurden dieselben hinter einander aufgestellt, es trat also, wenn die beiden Hälften der vordersten seitwärts weggeschoben wurden, die dahinter befindliche hervor. Die Coulissen waren, wie die griechischen Periakten, dreiseitige, in Zapfen befestigte drehbare Gestelle.

Allem Anscheine nach war das ganze Dekorationswesen sehr einfach. Es kamen, wie von Vitruv überliefert wird, überhaupt nur drei Dekorationen zur Verwendung: ein Königspalast, ein Privathaus mit Fenstern und Balkons, eine Landschaft. Die erste und die dritte wurden vorwiegend in Tragödien gebraucht, während die zweite für Komödien üblich war. Diese Einfachheit der dekorativen Ausstattung kann befremden, da doch sonst

die Römer der späteren Zeit Abwechslung und Pracht liebten. Aber das auf die römische Bühne verpflanzte Drama der Griechen bot, da es die Einheit des Ortes beobachtete, keine oder doch nur geringe Gelegenheit zur Vorführung verschiedenartiger Schauplätze. Ähnlich mag es sich auch mit den Prätextaten verhalten haben. Atellanen und Mimen aber hat man sich wohl als Einakter vorzustellen, in denen die Handlung an nur einem Schauplatz vor sich geht, wobei überdies die Beschaffenheit dieses Schauplatzes ziemlich gleichgültig ist, da der Schwerpunkt solcher Farcen in der Komik der Situationen liegt. Am ehesten kann man annehmen, daß bei den Pantomimen, die ja immer einen ballettartigen, oft auch einen opernartigen Charakter trugen, bunter Wechsel der Dekorationen für wünschenswert erachtet worden sei. Indessen mag man sich auch bei diesen Aufführungen mit den sonst üblichen dürftigen Mitteln beholfen haben, um nicht durch die Umständlichkeiten, welche jeder Dekorationswechsel mit sich bringt, die rasche Aufeinanderfolge der pantomimischen Scenen zu unterbrechen. Bei der ganzen Frage ist übrigens sehr in Betracht zu ziehen, daß bei Theatern so weiten Umfanges, wie die römischen es waren, die dekorative Ausstattung nicht so wichtig ist, wie bei den verhältnismäßig kleinen Theatern der Neuzeit. Je größer ein Theater ist, desto größer ist notwendig auch die Zahl derjenigen Zuschauer, welche in erheblichem Abstande von der Bühne sich befinden und folglich von der Dekoration derselben nicht viel mehr als die allgemeinen Umrisse sehen. In solchem Falle ist es zwecklos, auf die scenische Malerei große Kunst und Kosten zu verwenden. Endlich ist noch zu erwägen, daß, wenn die Theateraufführungen bei Tageslicht stattfinden (wie dies im Altertum ja durchaus die Regel war), die Wirkung der Dekoration sehr von der zufälligen Beleuchtung abhängt, also sich von vornherein gar nicht sicher berechnen läßt. Bleibt aber so die Wirkung und zum Teil sogar auch die deutliche Wahrnehmbarkeit der Dekoration dem Zufalle der Witterung überlassen, so ist es erklärlich, wenn man sich bezüglich der scenischen Bilder auf die ungefähre Andeutung eines möglichst allgemein gehaltenen Schauplatzes beschränkt. Freilich ist der italienische Himmel nicht so launisch, wie der nordische, zeigt bei weitem nicht so häufig, wie dieser, ein wolkiges Gesicht; es mögen also die Theateraufführungen meist bei heiterem Himmel stattgefunden haben. Aber gerade das grelle Sonnenlicht ist der Wirkung der Malerei besonders ungünstig, und somit war auch darin ein Grund enthalten, in der Dekoration eben nur dem Notwendigen zu genügen.

Jedenfalls stellte die dekorative Ausstattung der römischen Bühne ebenso, wie die der griechischen, hohe Anforderungen an die Einbildungskraft der Zuschauer. Die Schaulust eines Publikums, das im Theater vor allen

Dingen vieles sehen wollte, konnte durch diese kärgliche Dekoration unmöglich befriedigt werden. Die Theaterleitung mußte also anderweitige Augenlust darbieten. Das aber konnte nur auf Kosten der dramatischen Dichtung geschehen, und es ist geschehen, indem das Ballett mehr und mehr bevorzugt wurde.

Von dem Maschinenwesen der römischen Bühne wissen wir wenig. Im allgemeinen darf man annehmen, daß seine Einrichtung dieselbe war, wie auf dem griechischen Theater. Statt des Ekkyklema scheint eine Vorrichtung (exostra) gebraucht worden zu sein, durch welche der Hintergrund teilweise geöffnet und dadurch z. B. der Innenraum eines Hauses dargestellt wurde. Es war das in Hinsicht auf Anschaulichkeit und Wahrscheinlichkeit zweifellos ein besseres Mittel, als das Hervorrollen des Ekkyklema.

§ 16. **Die Schauspieler.** Als im Jahre 364 v. Chr. zuerst scenische Aufführungen in Rom veranstaltet wurden, mußte man dafür etruskische Schauspieler berufen, welche übrigens nicht als dramatische Künstler, sondern nur als Tänzer sich zu bethätigen hatten (vgl. oben § 13). Ihre Leistungen gaben Anlaß dazu, daß fortan die bei ländlichen Festen längst üblichen Mummenscherze und Possenreißereien auch bei der Feier der öffentlichen Spiele aufgeführt wurden, wobei im Laufe der Zeit die ursprüngliche Roheit dieser primitiven Dramen sich allgemach etwas gemildert und abgeschliffen haben mag. Es waren das zunächst bloße Dilettantenaufführungen, an denen sich wohl jeder junge Mann beteiligen konnte und durfte, der Zeit, Lust und Geschick für solche Kurzweil hatte. An Stelle der Dilettanten traten aber bald — ein bestimmtes Jahr läßt sich freilich nicht angeben — berufsmäßige Schauspieler. Dieser Wandel war wohl einfach in den höheren Ansprüchen begründet, welche das Publikum an die Leistungen der dramatischen Darsteller zu stellen sich gewöhnte, und denen Dilettanten nicht zu genügen vermochten, namentlich dann nicht mehr, als die Aufführung regelrechter Dramen üblich wurde.

Die ersten Schauspieler, welche auf römischen Bühnen auftraten, waren aller Wahrscheinlichkeit nach ausländische, namentlich griechische Sklaven, welche in ihrer Heimat sich ihre Kunstfertigkeit erworben hatten und sie nun in lateinischer Sprache übten. Besonders aus Unteritalien mögen viele solcher Künstler gekommen sein. Auch späterhin wandten sich meist nur Sklaven der Theaterlaufbahn zu, oft wohl auf Veranlassung ihrer Herren, denen ja aus der Bühnenthätigkeit ihrer Sklaven unter Umständen eine erhebliche Einnahme erwuchs. Es ist begreiflich genug, daß Sklavenbesitzer junge gut beanlagte Sklaven geradezu für die Bühne ausbilden ließen. So übergab ein gewisser C. Fannius Chaerea seinen Sklaven

Panurgus dem Schauspieler Roscius zur Ausbildung, wobei das Übereinkommen getroffen wurde, daß dereinst die Einkünfte des Panurgus zwischen Chaerea und Roscius geteilt werden sollten. Der Vertrag konnte nicht zur Ausführung gelangen, weil Panurgus, nachdem er kaum die ersten Erfolge als Schauspieler errungen hatte, von einem gewissen Q. Flavius ermordet wurde. Roscius forderte nun selbstverständlich von dem Mörder Schadenersatz. Q. Flavius verstand sich auch wirklich dazu, ein auf 100 000 Sesterzien geschätztes Landgut an Roscius abzutreten. Darauf erhob auch Chaerea Entschädigungsklage gegen Flavius; und als der letztere vor der Entscheidung des Rechtsstreites gestorben war, verlangte Chaerea von Roscius die Hälfte der Summe, welche derselbe von Flavius erhalten hatte, so daß ein Prozeß sich entspann, in welchem Roscius durch Cicero vertreten wurde. Die betreffende Rede ist noch vorhanden. Man sieht, um welchen hohen Betrag es in diesem Rechtsstreite sich handelte. Hundert Sesterzien hatten damals einen Wert von etwa 17,43 Mark. 100 000 Sesterzien entsprechen folglich einer Summe von etwa 17 430 Mark.

Schauspielende Sklaven konnten sich nun allerdings freikaufen, wenn sie die erforderliche Summe sich erworben hatten. Das mag oft genug geschehen sein, änderte aber doch nichts an der Thatsache, daß der römische Schauspielerstand vorwiegend aus Unfreien sich zusammensetzte, der Schauspielerberuf als Sklavensache aufgefaßt wurde. Es ist dies recht bezeichnend für römische Verhältnisse. Liegt darin doch die Anschauung enthalten, daß der Schauspieler eine Thätigkeit ausübt, welche eines freien Mannes unwürdig sei. Wo aber die Schauspieler so mißachtet werden, da kann auch das Theater keine hohe Stellung einnehmen in der allgemeinen Wertschätzung. Und in der That war für den Römer das Theater eben nur Vergnügungsanstalt, wie nicht oft genug wiederholt werden kann.

Betrat ein Freier die Bühne als Schauspieler, so galt er als entehrt. Wohl nicht bloß um deswillen, weil er zu einem Sklavengewerbe sich herabwürdigte, sondern auch, weil nach römischen Begriffen die gewerbsmäßige Ausübung einer litterarischen oder künstlerischen Thätigkeit eines Gentlemans unwürdig und ehrenrührig war. In der Theorie hat diese Geringschätzung des Schauspielerstandes immer bestanden, praktisch fand sie unter anderem darin Ausdruck, daß körperliche Züchtigung der Schauspieler für schlechte Leistungen gesetzlich gestattet war. Anderseits aber darf man nicht etwa glauben, daß die Römer sittliche Bedenken gegen die schauspielerische Thätigkeit gehegt hätten. Wäre dem so gewesen, so würde man ja die Aufführung der Atellanen den Jünglingen nicht erlaubt haben. Es scheint vielmehr die Erwägung, daß die Kunst des Schauspielers sittlich verwerflich sei, weil sie die erlogene Nachahmung fremden Denkens und Empfindens erfordere, den

Römern fremd geblieben zu sein. Wir werden in einem späteren Abschnitte auf diesen Punkt zurückkommen müssen.

Cäsar nötigte als Diktator im J. 45 den dem Ritterstande angehörigen Mimendichter Decimus Laberius zu schauspielerischem Auftreten. Der damals schon greise Dichter mußte dem Gebote des Machthabers sich fügen, empfand aber den ihm angethanen Zwang als eine herbe Schmach und gab seinem Gefühle beredten Ausdruck in einem Prologe, der zu den schönsten Denkmalen römischer Dichtung gehört. Auch in der späteren Zeit betraten nicht selten auf kaiserlichen Befehl Männer von ritterlichem und selsib von senatorischem Stande die Bühne. Nero nötigte sogar einmal vornehme Frauen zum Mimenspiel. Es ist nicht recht abzusehen, was die Kaiser mit solchem Verfahren bezweckten. Eine politische Maßregel ist darin kaum zu erblicken. Denn wenn auch die Demütigung der stolzen Aristokratie im Interesse der kaiserlichen Politik liegen mochte, so gab es doch dazu sicherlich andere und wirksamere Mittel. Auch das ist schwer glaublich, daß die Kaiser sich lediglich durch den Wunsch sollten haben bestimmen lassen, schauspielerischen Talenten, welche sonst durch Standesvorurteile an der Bethätigung behindert worden wären, die Möglichkeit der Entfaltung zu gewähren. Fast möchte man glauben, daß der kaiserliche Befehl nur eine Form war, um Personen adligen Standes, welche sei es aus Neigung sei es in gewinnsüchtiger Absicht zur Bühne übertreten wollten, die gesetzliche Ermächtigung zu diesem durch das Herkommen und durch Senatsverfügungen verbotenen Schritte zu erteilen. Wie gar mancher Adlige aus freiem Entschlusse Gladiator wurde, so mochte auch mancher zum Schauspielertume sich berufen fühlen oder auch in der Bühnenthätigkeit die letzte ihm übrig bleibende Rettung aus finanziellem Ruine erblicken.

Jedenfalls traten in späterer Zeit auch Freigeborne, wenigstens zeitweilig, in den Schauspielerstand ein, und dadurch wurde der auf diesem lastende Bann der Mißachtung, wenn nicht gehoben, so doch gemildert. Und überhaupt verwischten sich ja in der Kaiserzeit mehr und mehr die alten Standesunterschiede unter dem Drucke des Cäsarendespotismus und unter dem Einflusse der alle Volksschichten ergreifenden sittlichen Verlotterung. Die Zersetzung der bürgerlichen Gesellschaft in eine lockere breiartige Masse, in welcher nur das Großkapital noch Schwergewichtspunkte entstehen ließ, ist ja kennzeichnend für die spätrömischen Zustände.

So konnten denn damals — ganz ähnlich wie in unseren Tagen — auch Schauspieler zu gesellschaftlichem Ansehen und zu Ehren gelangen, wenn sie vom Glück begünstigt waren. Früher, im Ausgange der republikanischen Zeit, war dies wenigstens einzelnen besonders begabten Künstlern möglich gewesen. Die Schauspieler Roscius und Äsopus, Ciceros Zeitgenossen,

erfreuten sich der allgemeinsten Achtung und verkehrten in den besten Kreisen. Roscius erwarb sich übrigens die volle Gesellschaftsfähigkeit dadurch, daß er gegen das Ende seiner Laufbahn auf jedes Honorar verzichtete und seine Kunstleistungen dem römischen Volke unentgeltlich darbot.

Im allgemeinen scheint der Schauspielerstand in Rom, obwohl seine Mitglieder meist aus der Sklavenschaft hervorgingen, gesellschaftlich besser, als in Griechenland, gestellt gewesen zu sein. Offenbar interessierte sich das römische Publikum mehr, als das griechische, für schauspielerische Leistungen, erblickte in diesen (und nicht, wie das griechische, in dem Texte der dramatischen Dichtung) das Wesentliche der scenischen Aufführungen. Infolgedessen kam die Persönlichkeit des Schauspielers mehr zur Geltung, als in Griechenland. Mochte immerhin das Publikum von dem Schauspieler nicht sowohl eine tief psychologische Auffassung der Rollen, als vielmehr hauptsächlich nur geschickte Mimik, ausdrucksvolle Gestikulation verlangen, dennoch oder, richtiger, gerade deswegen durfte der tüchtige Schauspieler volle Anerkennung seiner Leistung erwarten, hatte nicht zu befürchten, daß das Urteil über sein Spiel ungünstig beeinflußt werden könnte durch das Urteil über das gespielte Drama. Ein feinsinniges Theaterpublikum, welches Verständnis für die dramatische Dichtung besitzt und welchem die Freude an dieser Hauptzweck des Theaterbesuches ist, ein solches Publikum neigt immer sehr dazu, sein Mißfallen an einem wenig gelungenen Drama auf die Schauspieler abzuleiten, die mangelhafte Kunst dieser verantwortlich zu machen für die von dem Dichter begangenen Fehler. Ein Publikum dagegen, das auf dem Theater vor allen Dingen etwas Unterhaltendes sehen will, wendet seine Hauptaufmerksamkeit dem Spiele, nicht dem Drama zu und fordert auch von dem Spiele nicht künstlerische Durchbildung, sondern nur sinnfällige Verständlichkeit, derbe Realistik, drastische, und wenn möglich, auch groteske Darstellung. Das aber sind Ansprüche, denen der Schauspieler verhältnismäßig leicht genügen kann. Man darf sagen, daß für den Schauspieler das dankbarste Publikum dasjenige ist, welches dem Drama nur geringes Interesse, ein großes aber den Äußerlichkeiten des Spiels entgegen bringt. Denn dann ist es der Schauspieler und nicht der Dichter, dessen Kunst am meisten bewundert wird. Nun, eines solchen Publikums erfreute sich der römische Schauspieler, und weil dem so war, konnte er leicht des Publikums Liebling werden und als solcher auch außerhalb des Theaters zu Ansehen und gesellschaftlicher Bedeutung gelangen. Mochte er immerhin Sklave gewesen sein oder sogar es noch sein, wenig hatte das schließlich zu bedeuten in einer Gesellschaft, welche, geknechtet von den kaiserlichen Gewalthabern, wahre bürgerliche Freiheit überhaupt nicht mehr kannte und in welcher die Geburtsaristokratie mehr und

mehr von der Plutokratie verdrängt wurde. Zur Plutokratie aber gehörten auch Schauspieler gar nicht selten, denn ihr Beruf war unter Umständen ein sehr einträglicher, wie weiter unten dargelegt werden wird.

Sehr befremdlich muß es, namentlich in Anbetracht der späteren römischen Sittenverhältnisse, uns erscheinen, daß innerhalb des Schauspielerstandes das weibliche Element stets nur untergeordnete Bedeutung besessen hat. Schauspielerinnen traten ausschließlich in Mimen auf, abgesehen davon, daß in spätester Zeit auch Pantomimen bisweilen von Frauen getanzt wurden. Im übrigen waren nur männliche Schauspieler thätig. Es wurden also, wie bei den Griechen, alle Frauenrollen in den Tragödien und Komödien von Männern gespielt. Warum das weibliche Schauspielertum, nachdem es doch einmal für die Mimen üblich geworden war, nicht weiter ausgedehnt wurde, ist schwer zu sagen. An sittliche Gründe darf man nicht denken. Ein Staat, der es duldete, daß die Schauspielerinnen in den Mimen halb oder ganz entblößt auftraten, konnte unmöglich es beanstanden, daß in regelrechten Dramen Frauenrollen von Frauen übernommen wurden. Eher mag man vermuten, daß es an dem geeigneten weiblichen Personale fehlte. Man hätte dasselbe ja nur in der Sklavenschaft finden können. Den Sklavenbesitzern aber mochte es meist als eine recht gewagte Spekulation erscheinen, Sklavinnen für die Bühne ausbilden und dann in eine Truppe eintreten zu lassen. Die Schicksale einer Schauspielerin waren ja unberechenbar und konnten leicht zum Verlust des für ihre Ausbildung angelegten Kapitales führen.

So wurden Schauspielerinnen also nur zur Mitwirkung bei Aufführung der Mimen zugelassen. In der Regel waren sie gewiß Frauenzimmer, die mit der Sittlichkeit völlig gebrochen hatten und keinerlei Scham mehr kannten. Mußten sie sich doch dem Publikum in voller Entblößung zeigen! Nichtsdestoweniger fanden sich unter diesen sittlich verkommenen Weibern doch zuweilen stolze Künstlernaturen. So jene Arbuscula, welche erklärte, daß ihr nicht am Beifalle des Pöbels, sondern nur an dem der Gebildeten gelegen sei (vgl. Horaz, Sat. I. 10, 76).

Es ist uns in der römischen Litteratur eine ziemliche Menge von Theaterklatsch überliefert worden. Auffälligerweise aber hören wir wenig davon, daß die Schauspielerinnen Gegenstand erotischer Huldigungen von seiten ihrer männlichen Berufsgenossen oder der Theaterbesucher gewesen seien. Wahrscheinlich war ihre Gunst jedem um Geld käuflich, so daß der Verkehr mit ihnen aller Romantik entbehrte.

Die Theaterleitungen kargten nicht mit der Verwendung schauspielerischer Kräfte. Die griechische Sparsamkeit, welche, von vereinzelten Ausnahmefällen abgesehen, für jede Einzelaufführung nur drei Schauspieler

zuließ, war den Römern fremd, durfte ihnen auch fremd sein, da Schauspieler eher im Überfluß, als in unzureichender Zahl zur Verfügung standen. Die Sklavenschaft konnte deren ja in Fülle liefern. Vermutlich wurde auf dem römischen Theater, wie auf dem unseren, jede irgendwie wichtigere Rolle von einem besonderen Schauspieler übernommen, eine weniger wichtige Rolle wenigstens dann, wenn sie mit einer größeren sich nicht bequem verbinden ließ. Man vermied also thunlichst die auf dem griechischen Theater gewöhnliche Übertragung mehrerer Rollen auf einen Schauspieler und entging dadurch nicht nur den vielen Schwierigkeiten, welche das griechische Verfahren der Regie und mittelbar den dramatischen Dichtern bereitete, sondern schaffte auch den Schauspielern die Möglichkeit, die ihnen zuerteilten Einzelrollen in vollem Maße durchzuarbeiten und zu individualisieren. Es scheint auch in der That die römische Schauspielkunst zu größerer Vollkommenheit gelangt zu sein, als die griechische.

Den verschiedenen Dramengattungen entsprechend gab es verschiedene Kategorieen von Schauspielern. Namentlich bildeten, so darf man wenigstens voraussetzen, die Tragöden und Komöden einerseits, die Mimiker anderseits eine Klasse für sich, möglicherweise auch die Atellanenspieler. Eine Sonderstellung nahmen infolge der Eigenartigkeit ihrer Kunstleistung die Pantomimiker ein, waren sie doch nicht Schauspieler im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern Tanz- und Gebärdenkünstler.

In der Tragödie und Komödie wurden Rollenfächer unterschieden, und zwar nicht nur, wie bei den Griechen, nach der aus dem äußeren Umfange sich ergebenden Bedeutung, sondern auch nach Beschaffenheit der einzelnen Rollen, also sei es nach Maßgabe der darzustellenden Charaktere sei es der anzuwendenden Deklamationsweise. Auch das war ein technischer Fortschritt, welcher der schauspielerischen Kunst zur Förderung gereichen mußte.

Zu den eigentlichen Schauspielern traten noch hinzu die Statisten, die Choristen, ferner die Deklamatoren, welche, wenn der Schauspieler sich auf die Mimik beschränkte, den Text vortrugen, endlich die Flötenspieler, welche den Gesangvortrag mit ihrem Instrumente, der Doppelflöte, begleiteten. Das bei den scenischen Aufführungen mitwirkende Personal war mithin ein recht zahlreiches.

An die Kunstfertigkeit der Tragöden und Komöden wurden vielseitige Anforderungen gestellt. Da der Text der Dramen zum Teil gesprochen, zum Teil aber gesungen wurde, so mußte der Schauspieler Deklamator und Sänger zugleich sein, überdies auch Gestikulator und Tänzer. Sehr begreiflich ist es demnach, daß, wer dem Bühnenberufe sich widmen wollte, zuvor einer sorgfältigen Ausbildung bedurfte. Der Unterricht der Bühnenaspiranten wurde von erfahrenen Schauspielern, in späterer Zeit auch von besonderen

„Theaterlehrern (doctores scaenici)“ erteilt. Einen wichtigen, vielleicht den wichtigsten Bestandteil dieses Unterrichtes bildete die Anleitung zur Gestikulation. Die völlige Beherrschung der letzteren galt als ein Haupterfordernis guten Spieles, für wesentlicher noch, als die Deklamation, so daß eben deshalb unter Umständen die Deklamation einem Nebenschauspieler übertragen wurde, damit der eigentliche Spieler sich ganz der Gestikulation widmen könnte. Wir werden in einem späteren Abschnitte auf die Bedeutung der Gestikulation für das römische Schauspiel zurückkommen müssen.

Gute Körperhaltung und anmutige Leichtigkeit in den Leibesbewegungen waren die Vorbedingungen für die Beherrschung der Gestikulation. Der Schauspieler mußte also vor allem auf Erwerbung dieser Eigenschaften bedacht sein.

In der späteren Zeit gewann die Gestikulation noch dadurch an Bedeutung, daß sie auch das Mienenspiel ersetzen mußte, nachdem dieses durch den üblich gewordenen Gebrauch der Masken in Wegfall gekommen war.

Die römischen Schauspieler waren nämlich anfangs ohne Maske aufgetreten und hatten nur durch Bemalung des Gesichtes mit Farbstoffen und Anwendung verschiedenartiger Perücken sich das ihren Rollen entsprechende charakteristische Aussehen gegeben. Masken trugen nur die Dilettanten, welche die Atellanen aufführten, wohl nicht, um sich unkenntlich zu machen — denn ihr Spiel gereichte ja ihnen nicht zur Unehre —, sondern aus Notwendigkeit, weil sonst die stehenden Charakterfiguren dieser eigenartigen Posse nicht genügend zum Ausdruck gebracht worden wären. Der erste Schauspieler, der eine Maske vorband, war der berühmte Roscius, Ciceros Klient in dem oben erwähnten Prozesse. Er soll es gethan haben, um die schielenden Augen zu verbergen, die ihn, den sonst ungewöhnlich schönen Mann, entstellten. Der Grund klingt wenig glaublich, da die Maske doch unmöglich die Augen bedecken konnte. Eher darf man annehmen, daß der feingebildete Künstler, der besonders in der höheren Komödie (Palliata) seine glänzendsten Erfolge errang, die Sitte des griechischen Theaters auf das römische übertrug, um das letztere dem ersteren noch mehr anzugleichen. Denkbar ist auch, daß Roscius durch Einführung der Maske die einseitige und übertriebene Entwickelung des Mienenspieles verhindern und die Schauspieler nötigen wollte, nicht vorwiegend nur durch den Gesichtsausdruck, sondern vielmehr durch den Gestus den Charakter ihrer Rollen hervorzuheben. Es wäre dies also wieder ein Beweis für die Wichtigkeit, welche auf dem römischen Theater der Gestikulation beigelegt wurde.

Wie dem auch sein mag, das von dem großen Komöden gegebene Beispiel fand Nachahmung, und der Gebrauch der Masken wurde bald allgemein in der Tragödie und im feineren Lustspiel. Das Publikum, bis

dahin an ausdrucksvolles Mienenspiel gewöhnt und Wert auf dasselbe legend, nahm die Neuerung zunächst sehr widerwillig auf und hätte sie gern rückgängig gemacht, indessen es mußte sich doch der einmal aufgekommenen Theatermode fügen, und in späterer Zeit scheint man den Gebrauch der Masken als etwas ganz Selbstverständliches betrachtet zu haben. Wie dieser Umschwung der Anschauung erfolgen konnte, ist rätselhaft genug. Denn es ist erstlich zu erwägen, daß das Auftreten maskierter Schauspieler in schroffem Gegensatze stand zu dem realistischen Zuge, der nicht nur das römische Theater, sondern das römische Wesen überhaupt kennzeichnet. Sodann aber ist auch zu berücksichtigen, daß auf dem römischen Theater, in welchem die Zuschauersitze bis unmittelbar an die Bühne heranreichten, die Verwendung der Masken die Naturwahrheit des Spieles in höherem Grade noch beeinträchtigen mußte, als auf dem griechischen Theater, in welchem Zuschauerraum und Bühne durch die weite Orchestra getrennt waren. Es hätte also schon eine rein technische Erwägung das Maskieren widerraten sollen.

Freilich einen Vorteil bot die Anwendung der Masken doch dar: das wulstig vorgestülpte Mundstück der Larve konzentrierte und verstärkte die Stimme des Schauspielers. Aber kann man glauben, daß dieser Umstand die Entscheidung abgegeben hat zu Gunsten der Einführung der Masken? Die großen Nachteile der Maßregel konnten doch durch den einen, vielleicht nicht einmal sonderlich merkbaren, Vorteil schwerlich ausgeglichen werden. Als freilich die Sache einmal entschieden war, suchte man die akustische Wirkung des Maskenmundstückes durch Einsetzung einer gewissen Muschel zu erhöhen. Möglich, daß dadurch in der That die Stimme verstärkt wurde; wenn das der Fall war, wurde der Vorteil schon dadurch recht teuer erkauft, daß die Stimme an Wohlklang und Biegsamkeit verlor, was sie an Kraft gewann.

Die in den Mimen auftretenden Schauspieler trugen niemals Masken. Das rechtfertigt wohl den Schluß, daß der Gebrauch der Masken im höheren Drama entweder in der Nachäffung der griechischen Sitte oder aber in dem geflissentlichen Streben nach Unterdrückung des Mienenspieles begründet war. Vielleicht wirkten beide Beweggründe zusammen. Das Festhalten der Mimenspieler an der alten guten Sitte des Nichtmaskierens ist übrigens in zweifacher Beziehung bemerkenswert: als Beweis für die Volkstümlichkeit und Beliebtheit dieser Posse und als Anzeichen dafür, daß der Mimus ganz wesentlich durch das Mienenspiel seine Wirkung erzielte.

Die Masken wurden selbstverständlich den verschiedenen Rollen entsprechend bemalt, vermutlich in sehr realistischer und drastischer Weise, denn das wurde schon durch die Rücksicht auf die entferntер sitzenden Zuschauer bedingt. Wie die Inhaber der Plätze unmittelbar vor der Bühne in der

Orchestra den Anblick dieser grotesken Fratze ertragen konnten, begreift man nur, wenn man bedenkt, wie groß die Macht der Gewohnheit auch im Theaterleben ist.

Das Kostüm der Schauspieler war in der Tragödie und Komödie ungefähr dasselbe, wie das auf dem griechischen Theater übliche. Auch der Kothurn der tragischen und der Sokkus der komischen Schauspieler wurden von den Griechen übernommen, der Kothurn allerdings nur in der entstellten Form eines hölzernen oder ledernen Schuhuntersatzes. Dagegen scheint die bei den Griechen beliebte Auspolsterung der Schauspieler bei den Römern nicht gebräuchlich gewesen zu sein. Die römischen Könige und Feldherren in der Fabula prätexta trugen die purpurverbrämte Toga. Auch die griechischen Fürsten ließ man anfangs in der Toga auftreten, später in prunkvollen Schleppgewändern.

Die Atellanenspieler und die Mimen stellten nur geringe Ansprüche bezüglich der Garderobe, da die Beschaffenheit dieser Possen keine Gelegenheit zur Entfaltung von Kleiderluxus darbot. Die Atellanenspieler trugen jedenfalls eine Art von Harlekinsanzug, der für eine jede der vier stehenden Rollen charakteristisch verschieden war. Die Mimen erschienen in einem grotesk-armseligen aus verschiedenfarbigen Lappen zusammengesetzten Bajazzorock, über den sie eine Art Mantille warfen. Die Tracht der weiblichen Mimen war möglichst leicht und leichtfertig.

Da das römische Theater ebensowenig, wie das griechische, nach historischer Treue der Kostümierung strebte, und da das Personal der römischen Dramen ebenso, wie das der griechischen, im großen und ganzen ein recht einförmiges war, so war auch der Garderobenbestand der Bühne ein wenig mannigfaltiger und zeigte nur geringe Abwechslung. Nicht also durch die Vielartigkeit und Buntheit der Kostüme konnte man der Neigung zu prunkvoller Schaustellung genügen, sondern nur durch die Auswahl der Stoffe. In dieser Beziehung wurde nun freilich in späterer Zeit oft unsinnige Verschwendung getrieben, indem man Gewänder aus Purpurzeugen fertigen und mit Besatz aus Edelmetall ausschmücken ließ. So war es denn allerdings möglich, sinnlos hohe Summen für die Theatergarderobe zu verausgaben. Die Kosten fielen übrigens nicht den Schauspielern, sondern dem Spielgeber zur Last. —

Die für einen Aufführungstermin oder überhaupt für ein bestimmtes Theater erforderlichen Schauspieler wurden von einem Unternehmer angeworben, der selbstverständlich der Direktor und Regisseur der von ihm gebildeten Truppe war, oft wohl auch selbst am Spiele sich beteiligte, namentlich dann, wenn er aus dem Schauspielerstande hervorgegangen war, was wohl in der Regel der Fall sein mochte. Am einfachsten konnte ein

Unternehmer seine Truppen anwerben oder ergänzen, wenn er mit einem Sklavenbesitzer sich verband und von diesem geeignete Personen gegen angemessenes Entgelt ermietete. Man begreift leicht, daß Sklavenbesitzer, welche über Sklaven von hervorragender schauspielerischer Begabung verfügten, sich für die Überlassung derselben hohe Summen zahlen ließen, so daß also der Theaterunternehmer an den oder die Herren seiner ermieteten Sklaven einen erheblichen Gewinnanteil abtreten mußte. Wie hoch diese Summen unter Umständen sich beliefen, ersehen wir aus dem oben erwähnten Prozesse des Chärea gegen Roscius (s. oben S. 240). Wollte ein Spielsklave sich loskaufen, so stellte ihm sein Herr wohl die Bedingung, daß er, der Sklave, nun seinerseits ihm, dem Herrn, einen bestimmten Prozentsatz seiner (des Sklaven) Einnahmen überlasse und überdies in Aufführungen, die er, der frühere Herr, etwa selbst veranstalte, unentgeltlich spiele.

Der Theaterunternehmer erhielt von dem Spielgeber, in dessen Dienst er trat, ein Honorar nach Vereinbarung, welches in Anbetracht der Zahlungen, die der Unternehmer an den Sklavenbesitzer, außerdem vielleicht auch noch an den Theaterlehrer zu leisten hatte, nicht niedrig bemessen sein konnte.

Der Spielsklave hatte, eben weil er Sklave war, an den Unternehmer keinen Rechtsanspruch auf Besoldung. Selbstverständlich konnte ihm aber eine solche nicht vorenthalten werden, und so zahlte ihm der Unternehmer für jeden Spieltag ein bestimmtes Honorar. In Bezug auf den Betrag desselben durfte der Unternehmer in seinem eigenen Geschäftsinteresse nicht allzu sehr kargen, denn sonst würde ja der Spielsklave unlustig geworden sein und sich nicht zu möglichst guter Kunstleistung angespornt gefühlt haben. Furcht vor etwaiger Strafe für schlechtes Spiel konnte wenig wirken.

So war die materielle Lage der Spielsklaven keine ungünstige, wobei noch in Betracht zu ziehen ist, daß sie vermöge ihres Berufes auch sonst wesentlich besser gestellt waren, als die Haussklaven, ja einer gewissen Unabhängigkeit sich erfreuten. Selbst der Übertritt von einer Truppe zu einer anderen mochte ihnen möglich sein, vorausgesetzt, daß der Wechsel dem Herrn keinen Nachteil brachte.

Noch günstiger war, wie sich von selbst versteht, die Lage der freien Schauspieler, besonders der wenigen, welche zu keinen Zahlungen an ihre früheren Herren verpflichtet waren.

Da, wie wir noch sehen werden, auf den römischen Theatern Aufführungen weit häufiger stattfanden, als auf den griechischen, und da auch Gelegenheit zu Nebenverdienst durch Spiel in Privathäusern gegeben war, so fanden die Schauspieler reichliche Beschäftigung und damit wohl meist auch ausreichenden Erwerb.

Das Tageshonorar bildete überdies nur einen Teil der Einnahme der Schauspieler. Ein anderer, und vielleicht, wenigstens in der späteren Zeit, noch erheblicherer Teil bestand in den Geschenken, welche ihnen von den Spielgebern gemacht wurden, besonders bei Anerkennung guter Leistungen. Diese freiwilligen Gaben, die freilich im Laufe der Zeit obligatorisch geworden sein mögen, waren anfangs Naturalien (Wein, Fleisch, Feigen, Gurken, Holz), später Kränze aus Gold- und Silberblech oder auch aus massivem Gold und Silber, ebenso goldene Schleifen, also Gegenstände, welche sich leicht in bare Münzen umsetzen ließen. Endlich wurden Geldspenden üblich.

Von der Erheblichkeit der Einnahmen, welche Schauspieler, namentlich solche von hervorragender Begabung, erzielten, zeugt, was über Roscius und Äsopus überliefert wird. Ersterer soll, ehe er auf Honorar verzichtete, in zehn Jahren sechs Millionen, also jährlich 600 000 Sesterzien verdient haben. Hundert Sesterzien hatten damals einen Wert von etwa 17,43 Mark. Man sieht also, wie hoch diese Summen sich belaufen. Äsopus hinterließ, obwohl er verschwenderisch gelebt hatte, seinem Sohne ein Vermögen von 20 Millionen. Andere Angaben klingen noch erstaunlicher. Als Vespasian die wiederhergestellte Bühne des Marcellustheaters durch ein Festspiel einweihen ließ, schenkte er jedem der dabei mitwirkenden Künstler mindestens 40 000 Sest., dem Tragöden Apollinaris aber sogar 400 000. Der Pantomime Pylades erwarb ein so bedeutendes Vermögen, daß er in seinem Alter selbst Schauspiele geben konnte. Der Mime Vitalis trug dafür Sorge, daß in seiner Grabschrift nicht nur seine Berühmtheit in seinem Wohnorte, sondern auch die Stattlichkeit seines Hauses und die Höhe seines Einkommens gepriesen wurde. Und so würden noch andere Beispiele sich anführen lassen, indessen reichen die gegebenen wohl aus, um zu veranschaulichen, wie einträglich dem römischen Schauspieler, wenn er vom Glück begünstigt war, seine Kunst werden konnte.

Wie in vielen anderen und wichtigeren Dingen, so waren auch in Bezug auf das Theaterwesen und insbesondere wieder in Bezug auf die Honorierung der Schauspieler die Zustände im kaiserlichen Rom denen unserer Gegenwart überaus ähnlich. Wie jetzt, so bezogen auch damals einzelne Bühnenkünstler märchenhaft hohe Honorare. Wie jetzt, wurden Virtuosen, welche die Gunst des Publikums gewonnen hatten, mit Gold überschüttet. Wie jetzt, waren die Kunstreisen berühmter Theatergrößen glänzende Triumphfahrten und zugleich höchst einträgliche Beutezüge. Kennzeichnend aber für die spätrömischen Verhältnisse ist, daß die gefeiertesten Virtuosen der damaligen Zeit Mimenspieler und Pantomimen waren, also Schauspieler niedrigsten Ranges, Possenreißer gemeinsten Schlages, Leute,

die heutigen Tages von jeder feineren Bühne noch unbedingt ausgeschlossen und auf das Spiel in „Specialitätentheatern", Seiltänzer- und Kunstreiterbuden verwiesen sind. Das Theater war damals eben noch tiefer gesunken, als gegenwärtig. Immerhin aber können die spätrömischen Zustände uns lehren, auf welcher abschüssigen Ebene auch unsere Theaterentwickelung sich bewegt.

Nicht aber Reichtum allein konnte der Schauspieler mit seiner Kunst sich gewinnen, sondern auch die Huld der Mächtigen, die Gunst vornehmer Frauen, die thatsächliche gesellschaftliche Gleichstellung mit der Geburts- und Amtsaristokratie vermochte er, falls das Glück ihm freundlich war, sich zu erringen. Gar mancher ist in romanhafter Weise emporgestiegen zu hoher und einflußreicher Stellung. Andere haben wenigstens die Genugthuung gehabt, daß ihnen bürgerliche Ehrenämter übertragen oder sonstige Auszeichnungen erwiesen wurden. Noch anderen ist es mindestens vergönnt gewesen, innerhalb des Kreises ihrer Berufsgenossen Anerkennung zu finden und im genossenschaftlichen Vereinsleben eine maßgebende Rolle zu spielen. Denn, wie die griechischen, so schlossen sich auch die römischen Schauspieler zur Wahrung ihres Standesinteressen in Vereine zusammen, welche unter einander wieder in mehr oder weniger engem Verbande standen. Die Anfänge dieses Vereinslebens reichen bis in das Jahr 207 v. Chr. hinauf. Schon damals wurde nämlich den Schriftstellern und Schauspielern von Staats wegen der Minervatempel auf dem Aventin als Örtlichkeit für gemeinsamen Gottesdienst und gemeinsame Beratung angewiesen. Die Zusammenfassung der Schriftsteller und Schauspieler zu e i n e r Zunft dürfte wohl nur darin begründet gewesen sein, daß in jenen a l t e n Zeiten die Schauspieler öfters auch Dichter waren und umgekehrt die Dichter gelegentlich auch als Schauspieler auftraten, wie dies ja schon Livius Andronikus that.

Aus den Nachrichten, welche uns über die glänzende Laufbahn einzelner Schauspieler überliefert sind, darf man selbstverständlich nicht schließen wollen, daß die Lage des ganzen Standes eine durchweg erfreuliche gewesen sei. Die meisten Bühnenkünstler hat das Joch der Sklaverei gewiß hart genug gedrückt, und bitter mögen sie es empfunden haben, daß sie im Grunde doch nur Arbeitsmaschinen waren und von gewinnsüchtigen Unternehmern rücksichtslos ausgenutzt wurden. Dem Reichtume einiger weniger stand zweifellos die Bettelarmut vieler gegenüber.

§ 17. **Die Verwaltung des Theaters.** Die scenischen Aufführungen, welche bei Gelegenheit der staatlich-religiösen Feste stattfanden, wurden vom Staate veranstaltet und von Staatsbeamten geleitet (vgl. auch § 18). Der Staat hatte also für diese scenischen Spiele ebenso wie für die amphitheatralischen (Gladiatorenspiele, Tierhetzen) und für die circensischen (Wagenkämpfe, Waffenspiele ꝛc.) die erforderlichen Räumlichkeiten zu beschaffen

und, wenigstens im Princip, die gesamten Kosten der Abhaltung zu tragen. Die Staatsbeamten, welche an jedem der betreffenden Feste mit der Leitung der Spiele betraut waren, galten als die Spielgeber und hatten für den Fehlbetrag aufzukommen, der sich infolge von Überschreitung der für die Spiele staatlich festgesetzten Summen etwa ergab.

Das Theater war folglich, insofern als die scenischen Aufführungen einen Bestandteil der staatlichen Spiele bildeten, Staatsanstalt. Indessen blieben die Beziehungen des Staates zum Theater doch immer nur rein äußerliche. Der Staat beschränkte sich im wesentlichen darauf, die erforderlichen Zahlungen zu leisten, die gesamte Regie aber sowie die Auswahl der aufzuführenden Stücke überließ er dem für das betreffende Spiel in Dienst genommenen Theaterdirektor. Der letztere schaltete und waltete so ziemlich unbeschränkt, zumal da die zu seiner Truppe gehörigen Schauspieler eben nur von ihm abhängig waren und von ihm bezahlt wurden. Der eigentliche Theaterbetrieb war also thatsächlich ein Privatgewerbe.

Für die spielgebenden Staatsbeamten mußte, wenn sie einen Theaterdirektor zu wählen hatten, der maßgebende Gesichtspunkt selbstverständlich in dem Wunsche gegeben sein, daß die Leistungen dieses Mannes und diejenigen seiner Truppe dem Publikum gefallen möchten. Um sich dessen im voraus thunlich zu versichern, ließen die Spielgeber wohl vor Abschluß des Vertrages eine Probevorstellung abhalten, welche zu einem Wettspiele sich erweiterte, wenn mehrere Direktoren um den Spielauftrag sich bewarben, wie das häufig genug geschehen mochte.

Der Direktor, welcher den Spielauftrag erhielt, hatte nun die erforderlichen Schauspieler und Musiker zu stellen, die ganze Regie zu übernehmen und überdies die aufzuführenden Stücke zu beschaffen. Um der letzteren Verpflichtung genügen zu können, mußte er, falls er nicht etwa selbstverfaßte Schauspiele aufführen ließ (was wohl nur in der älteren Zeit und auch da nur ausnahmsweise vorgekommen ist), mit einem dramatischen Dichter sich in Verbindung setzen und diesem ein Stück abkaufen. Dichter und Direktor einigten sich über den Preis, durch dessen Zahlung der Direktor das volle Eigentumsrecht an dem betreffenden Drama erwarb, folglich dasselbe auch beliebige Male aufführen lassen durfte. Anspruch auf eine nochmalige Honorarzahlung hatte der Dichter nur dann, wenn er ein Stück neu bearbeitete, und der Direktor es nun in dieser neuen Gestalt auf die Bühne bringen wollte. Um den ganzen Handel zwischen Direktor und Dichter kümmerten sich, wenigstens in der älteren Zeit, die spielgebenden Beamten gar nicht, schon weil sie der litterarischen Bildung und des litterarischen Interesses entbehrten. Das Urteil und der Geschmack des Direktors war also bestimmend für die Feststellung des Spielplans. In späterer Zeit, als die

litterarische Bildung allgemeiner geworden war und das Publikum nicht mehr so leicht, wie früher, befriedigt werden konnte, trugen Direktor und Spielgeber wohl in der Regel dafür Sorge, daß die für die Aufführung in Aussicht genommenen Dramen zunächst von Sachverständigen einer genauen Beurteilung unterzogen und je nach deren Ausfall entweder angenommen oder zurückgewiesen wurden.

Für seine Gesamtleistung wurde dem Theaterdirektor eine Pauschalsumme nach Übereinkunft gezahlt, in welcher das Schauspielerhonorar mit einbegriffen war. Selbstverständlich wurde dem Direktor auch das von ihm an den Dichter gezahlte Honorar wiedererstattet, jedoch nur dann, wenn das betreffende Drama sich als bühnenfähig erwiesen hatte. Das Honorar für durchgefallene Stücke fiel dem Direktor zur Last.

Die Abwälzung der ganzen Verantwortlichkeit für Regie und Spielplan auf die Person des Direktors war für die Spielgeber freilich das bequemste und praktischste Verfahren, auf die Entwickelung des Theaters und der dramatischen Dichtung aber mußte es geradezu verhängnisvoll wirken. Es wurde dadurch das Schicksal des Theaters völlig abhängig gemacht von dem Geschmacke des Theaterpublikums, das heißt eines Publikums, welches in seinem weitaus größten Teile jeglichen Kunstverständnisses bar war und von dem Theater nur sinnenaufregende Unterhaltung begehrte. Jeder Schauspieldirektor, der Spielaufträge zu erhalten wünschte, mußte vor allem darnach streben, dem Publikum zu gefallen, mußte also dem entsprechend den Spielplan zusammenstellen und ebenso dem entsprechend die ganze Spielweise einrichten. That er es nicht, so hatte er zunächst zu gewärtigen, daß das dem Publikum nicht gefallende Stück Fiasko machte; sodann aber konnte er mit Sicherheit darauf rechnen, daß ihm sobald nicht wieder ein Spielauftrag erteilt werden würde. Ein Theaterdirektor, der überhaupt sein Gewerbe ausüben wollte, war also geradezu genötigt und gezwungen, sich in jeder Beziehung den Neigungen der Mehrheit des Theaterpublikums anzupassen, den Wünschen des Publikums, wo möglich, zuvorzukommen, die Erwartungen desselben durch das, was er vorführte, noch zu überbieten. Von einem Streben nach wirklich künstlerischen Zielen, von einer Pflege idealer Interessen konnte bei solcher Sachlage gar keine Rede sein.

Die römische Einrichtung des Theaterbetriebes ist hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Kunst einfach als die denkbar schlechteste zu bezeichnen. In ihr vereinigten sich die Nachteile des Staatstheaters mit denen des Privattheaters zu verderblichster Gesamtwirkung. Indem der Staat als Theaterinhaber und Spielgeber auftrat und dadurch thatsächlich, wenn auch nicht gesetzlich, eine Art Monopol für öffentliche scenische Aufführungen in Anspruch nahm, machte er das Entstehen und Bestehen größerer Privattheater



und einen der Kunst förderlichen Wettbewerb unter diesen unmöglich, zumal da die Leiter privater Bühnen selbstverständlich nicht in der Lage gewesen wären, auf die Erhebung eines Eintrittsgeldes zu verzichten, wie der Staat dies that. Folgerichtig hätte der Staat nun auch den Theaterbetrieb selbst übernehmen und in würdiger Weise leiten sollen. Dann hätte das Theater zu einer Pflegestätte wahrer Kunst und zu einer die Volksbildung fördernden Veranstaltung erhoben werden können. Statt dessen überließ der Staat den Theaterbetrieb privaten Unternehmern und machte ihn dadurch zu einem Gegenstande gewinnsüchtiger Spekulation. Schlimm war dabei noch, daß der Theaterdirektor nicht auf längere Zeit, sondern immer nur für einen Spieltermin in Dienst genommen wurde; denn infolge dessen konnte weder er noch seine Truppe recht heimisch werden auf dem ihm zur Verfügung gestellten Theater. Thatsächlich mag ja freilich ein bewährter Direktor mehrere, vielleicht sogar viele Spieltermine hinter einander immer wieder beschäftigt worden sein und also längere Zeit hindurch die Leitung einer und derselben Bühne geführt haben. Immerhin blieb auch dann seine Lage eine unsichere und mußte ihm die Lust verleiden, in seinem Berufe mehr zu thun, als sein persönliches Interesse wahrzunehmen, nämlich seine Wiederwahl sich dadurch vorzubereiten, daß seine Leistungen den Beifall des Publikums fanden und dadurch der Erwartung der Spielgeber genügten. Nachteilig mußte sich zu alledem der Umstand geltend machen, daß die mit der Leitung der Spiele betrauten Beamten fortwährend wechselten; denn mochten sie sich auch in der Regel herzlich wenig um die Einzelheiten der Aufführungen kümmern, so konnten sie doch immer Verfügungen erlassen und Wünsche aussprechen und dadurch den Direktor in seiner Verwaltungsthätigkeit stören, ihn bald nach dieser bald nach jener Richtung hin zu Abweichungen von seinen Grundsätzen und Absichten veranlassen. Als ein weiterer Übelstand kam hinzu, daß der Direktor, weil er sich nicht als Herr im Theater fühlte, kein unmittelbares Interesse an der Beschaffung der Garderobe und der Ausstattungsgegenstände besaß, sondern den Staat für das gesamte Inventar sorgen lassen mußte. Der Staat aber überließ, wenigstens in der republikanischen Zeit, auch dieses Geschäft einem privaten Unternehmer: ein Kleiderverleiher, den man mit argem Mißbrauche des griechischen Namens als „choragus“ bezeichnete, lieferte dem Theater die nötigen Gewänder und Requisiten, selbstverständlich gegen Entgelt. Diese Einrichtung mußte mancherlei Unzuträglichkeiten und Weitläufigkeiten mit sich bringen. Sie erwies sich denn auch als unhaltbar, und in der kaiserlichen Zeit wurde ein staatliches Garderobehaus (choragium) errichtet.

Dieses ganze schlechte Verwaltungssystem war überdies auch in wirtschaftlicher Hinsicht verfehlt, weil es unverhältnismäßige Kosten verursachte.

Schon der Bau, die innere Ausstattung und die Unterhaltung der riesigen Theatergebäude erforderten, wie man leicht denken kann, sehr erhebliche Summen. Hin und wieder ließ allerdings ein reicher Privatmann aus eigenen Mitteln ein Theater errichten, die Unterhaltung des Gebäudes aber mußte schließlich doch vom Staate übernommen werden. Dazu kamen dann die eigentlichen Spielkosten: der an den Direktor zu zahlende Pauschalbetrag (einschließlich des Dichterhonorars) und die Entschädigung des Choragen. Die letztere mag, wenn die Spielgeber nicht besonderen Luxus zu entfalten wünschten, leidlich bescheiden gewesen sein, da ja die Beschaffenheit der aufgeführten Dramen an die Ausstattung nur geringe Anforderungen stellte. Dagegen mußte dem Direktor schon zur Bestreitung der ihm erwachsenden Auslagen eine hohe Summe zur Verfügung gestellt werden, hatte er doch seine Schauspielsklaven zu mieten, ausbilden zu lassen und zu besolden, vielleicht auch zu beköstigen. Außerdem aber wollte doch der Direktor für seine Mühewaltung, die ihm Arbeit und Sorgen in Fülle und überdies große Verantwortlichkeit auferlegte, angemessenen Gewinn erzielen.

Leider vermögen wir nicht zu berechnen, wie hoch sich die durchschnittlichen Kosten einer scenischen Aufführung zu einer bestimmten Zeit beliefen. Die wenigen uns erhaltenen Angaben über die Kosten einiger Spiele beziehen sich eben auf die betreffenden Spiele in ihrer Gesamtheit, mit Einschluß auch der circensischen und amphitheatralischen, nicht also auf die scenischen Aufführungen im besonderen. So wissen wir, um wenigstens ein Beispiel anzuführen, daß im Jahre 51 nach Chr. der Staat für die „ludi Romani" 760 000 Sest., für die „ludi plebei" 600 000 und für die „ludi Apollinares" 380 000 Sest. zahlte (hundert Sesterzien hatten damals einen Wert von etwas über 21 Mark). Das sind ganz gewaltige Summen, indessen dürfte davon doch nur ein verhältnismäßig kleiner Teil auf die Kosten der scenischen Aufführungen entfallen, da aus leicht begreiflichen Gründen Cirkus und Amphitheater weit größere Beträge verschlangen, als die im Vergleich mit ihnen billige Bühne. Immerhin hat aber auch die letztere den Staat zu einem sehr ansehnlichen Aufwande veranlaßt.

Die spielgebenden Beamten reichten mit den ihnen von Staats wegen für Spielzwecke angewiesenen Summen, so erheblich dieselben auch waren, in späterer Zeit selten aus, sondern mußten Zuschüsse aus ihrem Privatvermögen leisten. Galt es doch als Ehrensache für die Spielgeber, eine möglichst glänzende Feier zu veranstalten und durch die Pracht und Fülle der Darbietungen die Vorgänger zu übertreffen. Es kam vor, daß die Festgeber sich nicht mit prunkvoller Ausrichtung der Spiele begnügten, sondern das Volk auch noch bewirteten und obendrein Geld zum Besuch der öffentlichen Bäder schenkten. Mancher, der solche fürstliche Freigebigkeit

walten ließ, mochte hoffen, daß die dadurch ihm gewonnene Volksgunst ihn zu den höchsten und einträglichsten Staatsstellungen emporheben und also ihn reichlich entschädigen werde. Diese Hoffnung konnte sich erfüllen, sie konnte aber auch trügerisch sein, und dann war der finanzielle Ruin die unausbleibliche Folge der gebrachten Opfer. So wurde die Ausrichtung der Spiele eine Gefahr für den Wohlstand der römischen Aristokratie. Wiederholt erließ die Regierung Gesetze gegen die Verschwendungssucht der spielgebenden Beamten —, es fruchtete wenig, besonders da die Kaiser oft genug mit dem schlimmsten Beispiele vorangingen. Das tolle Treiben dauerte fort und fand sein Ende erst mit dem Zusammenbruche des römischen Reiches.

Den großen Ausgaben für das Theater standen keine oder doch nur geringfügige Einnahmen gegenüber. Ein kleiner Ertrag mochte erzielt werden durch gelegentliche Vermietung des Theatergebäudes an Privatpersonen, welche dem Volke auf ihre Kosten scenische Aufführungen darboten. Überliefert wird freilich nirgends, daß der Staat in solchem Falle ein Mietgeld gefordert habe; indessen darf man es doch wohl voraussetzen. Die Einnahmequelle aber, aus welcher die neuzeitlichen Theater so reichlich gespeist werden, das Eintrittsgeld, floß dem römischen Theater nur sehr spärlich. Alle Bürger hatten freien Eintritt; zur Zahlung waren nur die Fremden verpflichtet, welche nicht (z. B. als Gesandte) Gäste des Staates waren. Erheblich war die dadurch erzielte Einnahme gewiß nicht; denn in der älteren Zeit wurde Rom wenig von Fremden besucht, späterhin aber, als Rom Großstadt geworden war, hat man wohl schwerlich eine strenge Kontrolle über den Theaterbesuch geführt, denn sie würde ja mehr gekostet, als eingebracht haben, überdies kaum durchführbar gewesen sein; durch die allmähliche immer weitere Ausdehnung des römischen Bürgerrechtes wurde sie schließlich gegenstandslos. In der Kaiserzeit scheint nun allerdings, wenigstens bei einzelnen Aufführungen, von denjenigen Besuchern, welche einen reservierten Platz zu haben wünschten, ein Eintrittsgeld erhoben worden zu sein. Aber die dadurch erzielte Einnahme konnte doch immer nur eine kleine Summe ergeben.

Jedenfalls war das Budget des Theaters ein höchst einseitiges: es bestand ganz vorwiegend nur aus Ausgabeposten, welche in ihrer Vereinigung einen sehr ansehnlichen Betrag darstellten. Die Frage liegt nahe, warum der römische Staat eine so kostspielige Einrichtung, wie sie das Theater für ihn war, eingeführt und dauernd beibehalten hat.

Als in dem Pestjahre 364 v. Chr. die etruskischen Histrionen nach Rom berufen wurden (vgl. oben S. 212), geschah es gewiß, weil man annahm, daß die Aufführung ihrer, wahrscheinlich liturgischen Tänze dazu beitragen werde, die erzürnten Götter zu versöhnen. Das muß man wenigstens aus dem Zusammenhange der Erzählung des Livius entnehmen. Der

Beweggrund war also ein religiöser. Unmöglich aber kann man glauben, daß die bald darnach üblich gewordenen possenhaften Aufführungen von seiten der römischen Jugend irgend etwas mit der Religion zu schaffen gehabt haben. Und ebenso wenig läßt irgendwelche Beziehung zum religiösen Kultus hinsichtlich der späteren Aufführungen regelrechter Dramen sich voraussetzen. Um so weniger, als dies ja Nachbildungen griechischer Dramen waren und folglich, soweit sie überhaupt stofflichen Zusammenhang mit dem religiösen Mythus besaßen, auf dem griechischen, und nicht auf dem davon wesentlich verschiedenen römischen Götterglauben beruhten. Nicht also religiösen Rücksichten verdankt das römische Theater seine Entstehung. Freilich bildeten die von Staats wegen veranstalteten scenischen Aufführungen einen Bestandteil der öffentlichen Spiele, welche bei Gelegenheit religiöser Feste abgehalten wurden, aber einen rein äußerlichen Bestandteil, der erst nachträglich hinzugefügt worden war und schon um deswillen mit den jenen Festen zu Grunde liegenden religiösen Anschauungen keinerlei Zusammenhang hatte. Die dramatischen Aufführungen konnten nur den Zweck haben, dem Volke eine Art der Unterhaltung darzubieten, eine Unterhaltung, welche zunächst den Reiz der Neuheit für sich hatte und zugleich dem römischen Publikum die Genugthuung gewährte, sich ein Stück griechischer Sitte angeeignet zu haben. Das römische Theater war also von vornherein und blieb für alle Zeit eine Vergnügungsanstalt, ebenso wie das Amphitheater und wie der Cirkus, welcher letztere übrigens, ursprünglich wenigstens, als Mittel zur Förderung gymnastischer Ausbildung und als Anreiz zur Vervollkommnung der Pferdezucht noch am ehesten ein praktisch begründetes Daseinsrecht besaß. Die Einrichtung derartiger staatlicher Vergnügungsanstalten ergab sich anfangs wohl nur aus dem sehr begreiflichen Wunsche, den Glanz der religiösen Feste durch Beimischung weltlicher Lustbarkeiten zu erhöhen und den Ernst des bürgerlichen Lebens durch Tage des Genusses und der Augenweide zu unterbrechen. Die Sache war an sich harmlos genug, aber der Umstand, daß der Staat als Spielgeber auftrat, verlieh ihr politische Bedeutung und erwies in seinen Folgen sich als verhängnisvoll. Denn einerseits wurde in dem Volke der gefährliche Wahn großgezogen, daß der Staat verpflichtet sei, für das Vergnügen der Bürger zu sorgen, und daß der Staatsbeamte der beste sei, welcher die glänzendsten und amüsantesten Spiele ausrichte. Andererseits erkannten die Regierenden bald, daß die Veranstaltung der Spiele ein treffliches Mittel darbiete, die Gunst des souveränen Volkes zu gewinnen und diesen Gewinn für Zwecke des persönlichen Ehrgeizes auszunutzen. So waren Volk und Regierende in gleicher Weise an den Spielen interessiert. Vollends in der letzten Zeit der Republik und in der Kaiserzeit waren die Spiele dem Volke wie den Machthabern gleich

unentbehrlich. Im Cirkus, im Amphitheater und im Theater fand das Volk die Unterhaltung, die sein Sinnen ablenkte von politischen Dingen und jede Regierung ihm genehm erscheinen ließ, falls sie eben nur an den Spielen nicht knauserte. In Sonderheit der müßige Pöbel der Welthauptstadt war bei guter Laune nur dann zu erhalten, wenn man ihn fütterte und belustigte. Und so dienten, wie die Spiele des Cirkus und des Amphitheaters, auch die scenischen Aufführungen den Cäsaren als ein Werkzeug der Politik. Die Abschaffung oder auch nur die Einschränkung der öffentlichen Spiele würde die Revolution entfesselt haben. Daraus erklärt es sich, daß alle Beherrscher Roms, die im Laufe der Jahrhunderte einander ablösten, bereitwillig ungeheuere Summen in den Abgrund der Theater schleuderten.

§ 18. **Die Aufführungen und das Publikum.** Scenische Aufführungen fanden statt, seitdem sie überhaupt in das Programm der öffentlichen Spiele aufgenommen worden waren, alljährlich an den ludi Romani, an den ludi plebei, an den ludi Apollinares, an den ludi Megalenses und endlich an den Floralien.

Die Stiftung der ludi Romani (oder magni) fällt noch in die Zeit der Könige und gehört also der Sage, nicht der Geschichte an. Ihre ursprünglich eintägige Dauer wurde im Laufe der Zeit mehr und mehr ausgedehnt, bis sie unter Augustus 16 Tage, vom 4. bis zum 19. September umfaßte. Die Leitung dieser Spiele war Sache der kurulischen Ädilen.

Die ludi plebei wurden wahrscheinlich zuerst im Jahre 220 v. Chr. gefeiert. Auch ihre Dauer war ursprünglich nur eintägig und wurde immer mehr verlängert, bis sie in der augusteischen Zeit über 14 Tage, vom 4. bis 17. November, sich erstreckte. Später trat (wie auch bei den ludi Romani) eine Beschränkung ein. Die plebejischen Ädilen waren die spielgebenden Beamten.

Acht Jahre nach den ludi plebei, also 212 v. Chr., wurden die ludi Apollinares eingeführt. Der ursprünglich einzige Tag ihrer Aufführung war der 13. Juli. Später wurden die sieben vorausgehenden Tage noch hinzugenommen, so daß sie also vom 6. bis zum 13. Juli (einschließlich) währten. Der städtische Prätor hatte sie auszurichten.

Die ludi Megalenses wurden zuerst am 4. April 204 v. Chr. begangen; in späterer Zeit nahm ihre, von den kurulischen Ädilen geleitete, Feier die Tage vom 4. bis 10. April in Anspruch.

Ebenfalls unter Leitung der kurulischen Ädilen standen die zum ersten Male am 28. April 238 gefeierten, aber erst seit 173 v. Chr. regelmäßig sich jährlich wiederholenden Floralien: sie währten in der älteren Zeit sechs Tage (28. April bis 3. Mai), später nur vier Tage (30. April bis 3. Mai).

Die Gesamtdauer dieser fünf Spiele belief sich in der augusteischen Zeit auf etwa 48 Tage. Ob an jedem einzelnen dieser Tage scenische Aufführungen stattfanden, ist zweifelhaft und mindestens unwahrscheinlich. Ungewiß ist auch, wieviele scenische Aufführungen an jedem Theatertage abgehalten wurden. Vermuten darf man, daß in der älteren Zeit jedesmal eine Tragödie oder Komödie und darnach eine Posse (Atellane oder Mimus) gegeben wurde; in späterer Zeit traten an Stelle der Tragödien und Komödien vielfach Pantomimen, ja auch Vorstellungen von Akrobaten, Trapezturnern (Petauristen), Feuerwerkskünstlern und Taschenspielern, so daß das Theater zur Specialitätenbühne wurde.

Aber nicht nur an den alljährlich wiederkehrenden Festen erfreute der Staat das Volk mit Theaterspielen, sondern auch bei außerordentlichen Gelegenheiten, so namentlich wenn Triumphe gefeiert oder Tempelweihen vollzogen wurden. Außerdem mag oft genug die Sitte der sogenannten „instauratio" eine Vermehrung der Spieltage veranlaßt haben. War nämlich bei den öffentlichen Spielen das dabei übliche umständliche religiöse Ceremoniell in irgend einem Punkte vernachlässigt oder verletzt worden, so erforderte es der Brauch, daß das Spiel wiederholt wurde. Die bis zur Ängstlichkeit gesteigerte Gewissenhaftigkeit der Römer in der Beobachtung der Kultusvorschriften duldete eben nicht, daß ein begangener Verstoß ungesühnt bleibe. Sehr denkbar aber ist, daß die Spielgeber, wenn sie dem Volke eine Verlängerung der Festfreuden gönnen wollten, geflissentlich einen Formenfehler begehen ließen, nur um zu einer „instauratio" berechtigt zu sein.

Das Beispiel des Staates ahmten reiche Privatleute oft genug nach, indem sie bei geeigneten festlichen Anlässen, zu denen auch Leichenbegängnisse gehören konnten, auf ihre Kosten öffentliche Spiele mit scenischen Aufführungen veranstalteten, wozu ihnen vom Staate das Theatergebäude überlassen wurde. Selbstverständlich kargten auch die Kaiser nicht mit der Abhaltung öffentlicher Lustbarkeiten; mitunter freilich wurde zu den von ihnen gegebenen Theatervorstellungen nur ein auserwähltes vornehmes Publikum geladen, so daß das Theater dann den Charakter eines Hofschauspielhauses annahm, zumal da dann die Privattruppe des Kaisers spielte.

Mancher Reiche hielt sich in seiner Sklavenschaft eine vollständige Schauspielertruppe zu seiner eigenen und seiner Gäste Unterhaltung bei privaten Festen.

Auch bürgerliche Genossenschaften scheinen gelegentlich theatralische Aufführungen veranstaltet zu haben.

Endlich darf man wohl annehmen, daß die berufsmäßigen Schauspieltruppen, wenn sie vom Staate oder von Privaten nicht beschäftigt wurden, auf eigene Rechnung Vorstellungen auf improvisierten Bühnen gaben,

selbstverständlich gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes. Besonders die Mimen und Pantomimen mögen dies oft gethan haben, da sie für ihre Aufführungen keiner großen Bühne und keines kostspieligen Apparates bedurften.

Auch griechische Schauspieler kamen gelegentlich nach Rom, um dort vor einem gewählten Publikum, das für griechische Kunst Verständnis besaß oder doch zu besitzen glaubte, griechische Dramen in der Ursprache aufzuführen, freilich wohl stets mit Weglassung der chorischen Teile und überdies vermutlich meist die Dramen nicht vollständig, sondern nur die Hauptscenen darstellend, vielleicht auch bloß deklamierend.

So war in Rom für die Befriedigung der Schaulust reichlich gesorgt. Aber auch in der Provinz fehlte es an Theatern und Schauspielern nicht. Wie in Rom der Staat, so veranstalteten in der Provinz die Stadtgemeinden und andere politische Körperschaften öffentliche Spiele.

Die Häufigkeit der Aufführungen ist für das römische Theater überaus kennzeichnend, namentlich im Vergleich mit den griechischen Verhältnissen. Das griechische Theater bewahrte eben immer, auch noch in seinem Verfalle, wenigstens äußerlich den Charakter einer Kultuseinrichtung. Das römische Theater dagegen war — man kann das nicht oft genug wiederholen — zu allen Zeiten nichts als eine Vernügungsanstalt. Beide Theater also waren, so sehr sie äußerlich auch einander glichen, innerlich doch grundverschieden. Es tritt diese Verschiedenheit namentlich in dem Verhältnisse einerseits des griechischen, andrerseits des römischen Publikums zum Theater scharf hervor.

Für den Griechen war im Theater der Inhalt der dargestellten Dramen, für den Römer die scenische und mimische Darstellung selbst die Hauptsache. Der Grieche wollte im Theater vornehmlich durch das Ohr, der Römer vornehmlich durch das Auge genießen. Die Freude, welche der Grieche an der Dichtung empfand, macht allein es erklärlich, daß er die Ausdauer besaß, eine ganze Reihe von Dramen unmittelbar nach einander auf dem Theater sich vorführen zu lassen. Dem Römer war solche Geduld ganz fremd; nie ist auf einer römischen Bühne eine Trilogie zur Aufführung gelangt; hätte ein Theaterdirektor dies versucht, er würde die letzten Stücke vor leeren Bänken haben spielen lassen müssen. Auch die so überaus hohe Bedeutung, welche die dramatischen Wettkämpfe für das griechische Theater besaßen, legt beredtes Zeugnis dafür ab, wie sehr die Dichtung an sich als das eigentlich Wesentliche des Bühnenspieles betrachtet wurde. Bei den Römern hat die Einrichtung solcher Wettkämpfe sich nie eingebürgert, ja, es scheint die Einbürgerung nie ernstlich versucht worden zu sein. —

Schon oben (S. 255) wurde erwähnt, daß im römischen Theater bei öffentlichen Aufführungen Eintrittsgeld grundsätzlich nur von Fremden

erhoben wurde und auch von diesen nicht, wenn sie Gäste des Staates waren, eine Eigenschaft, welche übrigens nicht bloß den Gesandten, sondern — infolge der eigenartigen Ausbildung des Gastrechtes — auch gar manchen anderen Ausländern zukam. Der römische Bürger hatte also nebst seinen Angehörigen freien Theaterbesuch. Sklaven waren, wie erklärlich, grundsätzlich vom Theater ausgeschlossen, indessen schon in der älteren Zeit dürften Sklaven, welche in irgend welcher Dienstleistung (z. B. als Sesselträger) ihre Herren begleiteten, ohne Zweifel zugelassen worden sein. In der späteren Zeit war gewiß jede Kontrolle des Eintrittes einfach undurchführbar oder würde doch so unverhältnismäßige Kosten verursacht haben, daß man schon um deswillen auf sie verzichtet haben dürfte. Thatsächlich konnte also wohl jeder, der es wollte, unentgeltlichen Zutritt zu den scenischen Aufführungen erlangen. Allerdings mußte, so scheint es wenigstens, jeder Theaterbesucher, der nicht Anspruch auf einen Ehrenplatz hatte, durch eine Theatermarke sich ausweisen, aber diese Maßregel diente wohl lediglich dem Zwecke der Platzanweisung und nicht dem einer Prüfung der Berechtigung zum Eintritt.

Die Unentgeltlichkeit des Theaterbesuches war in dem staatlichen Charakter des Theaters voll begründet: als Mitglied des souveränen Volkes besaß jeder Bürger naturgemäß Anspruch auf freien Genuß der vom Staate veranstalteten Vergnügungen. Wurden doch eben die Kosten der öffentlichen Spiele aus dem Staatssäckel bestritten — in der älteren Zeit aus den Einnahmen aus den heiligen Hainen —, also aus einem Fonds, der Gemeingut aller Bürger war und dessen Verwendung folglich, wenn irgend möglich, auch allen Bürgern zu gute kommen mußte. Indessen, ganz abgesehen von dem Rechtsstandpunkte, auch andere triftige Gründe konnten den Verzicht auf Erhebung eines Eintrittsgeldes als ratsam und selbst als notwendig erscheinen lassen. Der idealen Anschauung freilich, daß das Theater eine Anstalt der Volksbildung sei und als solche allen Volksangehörigen offen stehen müsse, wird der römische Senat nie fähig gewesen sein — sonst hätte er für eine andere Verwaltung des Theaterwesens gesorgt —, desto fähiger und geneigter aber zu der Erwägung, daß die Erschwerung des Schauspielbesuches durch Forderung eines Eintrittsgeldes Verstimmung und Unzufriedenheit im Volke erregen müsse. Aber so wohl begründet die Unentgeltlichkeit des Theaterbesuches auch in rechtlicher, in politischer und, wie man hinzufügen darf, selbst in sittlicher Beziehung war, die Einrichtung erwies sich nichtsdestoweniger gerade dem Theater als höchst unheilvoll, mittelbar auch dem Staate. Die Gründe wurden bereits angedeutet, werden überdies im nächsten Abschnitte nochmals hervorzuheben sein.

Da also das Theater allen zugänglich war, und da überdies die Theaterleitung sich eifrig bemühte, den Geschmacksneigungen der großen Menge zu genügen, so war der Besuch der Schauspiele ein sehr lebhafter. Auch der Anteil der Frauen daran war allem Anschein nach ein reger. In den älteren, sittenstrengen Zeiten mag die Regierung die Anwesenheit der Frauen im Theater nicht eben gern gesehen haben; das um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. einmal erlassene Verbot der Aufstellung von Mietsesseln im Zuschauerraume (s. oben S. 234) hatte gewiß vornehmlich den Zweck, den Frauen den Aufenthalt im Theater zu verleiden. Indessen die Frauen ließen sich nicht verscheuchen. In späterer Zeit wurden ihnen — das heißt wohl nur denen, welche ohne männliche Begleitung kamen — sogar besondere Plätze angewiesen.

Der Massenandrang zum Theater machte eine streng geregelte Sitzordnung notwendig. Diese bildete sich denn auch schon früh, bereits in republikanischer Zeit, aus. Unter Augustus erhielt sie ihre, wie es scheint, endgültige Regelung. Die Senatoren, die Ritter, die hohen Staatsbeamten, die Priester hatten ihre Ehrenplätze auf den vordersten Sitzreihen in der Orchestra und der diesem zunächst gelegenen Teile des Zuschauerraumes. Das Volk saß nach Tribus abgeteilt. Dem Kaiser und den spielgebenden Würdenträgern waren die Logen unmittelbar neben der Bühne über dem Seiteneingange zur Orchestra vorbehalten. Auf der gegenüberliegenden Seite befanden sich die Logen der Kaiserin und der Vestalinnen.

Besondere Beamte sorgten für die Anweisung der Plätze und Einhaltung der Sitzordnung, Polizeibeamte und militärische Wachmannschaften für Ruhe. —

Die Aufführungen im Theater wurden durch Ausrufer, wohl auch durch geschriebene Anzeigen an den Straßenecken rechtzeitig öffentlich angekündigt. Der Theaterzettel wurde ersetzt durch einen vor dem Beginn jedes Stückes gesprochenen Prolog, welcher die Zuschauer über die Fabel des Dramas und über das, was sonst zu wissen nötig war, unterrichtete.

Die Aufführungen der Tragödien und Komödien trugen ein halb opernhaftes Gepräge. Nur die in jambischen Senaren abgefaßten Gesprächsscenen wurden gesprochen, bezw. deklamiert, die in anderen Metren geschriebenen Teile der Dramen aber unter Musikbegleitung gesungen. Überdies wurde wahrscheinlich jede Vorstellung mit einer Ouverture eröffnet, vielleicht kam auch Zwischenaktsmusik zur Anwendung.

Die Gestikulation und die Mimik überhaupt bildete einen sehr wesentlichen Bestandteil der schauspielerischen Leistung. Die Ausübung des Mienenspieles freilich war, seitdem Tragöden und Komöden Masken trugen, nur den Mimen noch möglich. Die Beschaffenheit der von den letzteren ge-

spielten Possen erheischte große Fertigkeit in der Hervorbringung komisch wirkender Grimassen. Die übrigen Schauspieler waren auf die Gestikulation beschränkt, mußten also durch diese, soweit es möglich war, auch das Mienenspiel ersetzen.

Der Sinn für Gestikulation war bei den Römern sehr ausgebildet, allem Anscheine nach in noch höherem Grade, als bei den Griechen. Die Thatsache selbst ist kaum zu bezweifeln, sie aber erklären zu wollen, das würde hier zu weit führen, vielleicht auch unmöglich sein. Der Hinweis darauf, daß große natürliche Beanlagung vorhanden gewesen sei, kann selbstverständlich nicht genügen.

Leider sind wir über die Art der schauspielerischen Gestikulation sehr wenig unterrichtet. Die Theoretiker der Redekunst, namentlich Quintilian, behandeln die rednerische Gestikulation sehr eingehend und lehrreich, die schauspielerische aber berücksichtigen sie höchstens nur insofern, als sie gelegentlich den Redner vor der Anwendung schauspielerischer Gebärden warnen. Überdies liegt es in der Natur der Sache, daß Gebärden nur durch Abbildungen wirklich veranschaulicht werden können. Nun sind allerdings mehrere der ältesten Terenzhandschriften mit teils farbigen teils schwarzen Scenenbildern ausgestattet, aber dieselben beruhen aller Wahrscheinlichkeit nach auf Zeichnungen, welche in der karolingischen Zeit angefertigt wurden und folglich für die Schauspielkunst des Altertums nichts lehren können.

Man darf wohl annehmen, daß die Gestikulation, insoweit als sie die Deklamation unterstützen und die dramatische Handlung versinnlichen sollte, stark realistisch gehalten war und sogar zur Karikierung sich hinneigte, insbesondere in der Komödie. Neigung zum Realismus ist ja überhaupt ein sehr ausgeprägter Kennzug des römischen Wesens. Auch der Bühne mochte die Anwendung einer realistischen Darstellungsweise um so gebotener erscheinen, als durch sie die dramatische Handlung zum Verständnis auch der Ungebildeten gebracht werden konnte, und diese bildeten ja gewiß die Mehrheit des Publikums.

Vermutlich wurde die Gestikulation vielfach einerseits bis zur Pantomime, andrerseits bis zum Tanze gesteigert. Nur so läßt es sich verstehen, daß aus dem Drama der Pantomimus als selbständige Kunstgattung sich herausgebildet hat.

Jedenfalls wurde bei den dramatischen Aufführungen auf die Gestikulation so großes Gewicht gelegt, daß mitunter, vielleicht sogar oft, der Schauspieler in Scenen, welche die Anwendung einer besonders wirkungsvollen Gestikulation gestatteten, auf diese sich beschränkte und den Vortrag einem untergeordneten Kollegen überließ. Schon Livius Andronikus hatte dies gethan, zuerst freilich nur aus dem äußeren Grunde, weil seine

überangestrengte Stimme ihm das Sprechen unmöglich machte. Bezeichnend aber ist es eben für die römische Bühne, daß ein solches Verfahren durch einen Zufall zur Sitte werden konnte.

Die Entfaltung von Schaugepränge bei den Aufführungen kunstgemäßer Dramen war sehr beliebt, besonders in der späteren Zeit Bei den Komödien mußte man wohl darauf verzichten, weil die Darstellung der Vorkommnisse des bürgerlichen Privatlebens keine Gelegenheit dazu darbot. Aber in den Tragödien und in den Prätexten war es anders: da konnten Massenchöre auftreten, Gefechte auf der Bühne sich abspielen, Triumphzüge vorgeführt werden. Und das alles geschah in reichem Maße. Selbst das Schauspiel einer Feuersbrunst wurde gelegentlich geboten. So nahmen die Tragödienaufführungen oft einen romantischen Charakter an, der im eigenartigen Gegensatze stand zu der einfachen Weise des griechischen Theaters.

Es war folglich dafür gesorgt, daß auch diejenigen Zuschauer, welche für den dichterischen Gehalt der Dramen wenig Verständnis besaßen, dennoch ihre Unterhaltung fanden. Indessen das würde doch auf die Dauer nicht ausgereicht haben, die Masse des Publikums an das Theater zu fesseln und diesem letzteren eine Anziehungskraft zu verleihen, welche es in stand setzte, den Wettbewerb mit dem Cirkus und mit der Arena zu bestehen. Die derbe Posse mußte dem Kunstdrama zu Hilfe kommen. Der Aufführung einer Tragödie oder Komödie folgte die einer Atellane oder eines Mimus. Das waren Stücke, wie der große Hause sie wünschte, weil er sie verstand und über sie sich ausschütten konnte vor Lachen. In den Atellanen ergötzten Hanswürste das Volk durch komische Masken, drollige Gebärden, faustdicke Witze. Es war ein Kasperle-Theater, aber mit lebendigen Schauspielern, nicht mit Puppen, also um so lustiger. Der Mimus aber war ein toller Schwank, oft wohl erfüllt von wirklich zündenden und packenden Witzen, freilich meist grobkörniger und zotiger Art, aber gerade dadurch dem Theaterpöbel willkommen. Besonderen Reiz konnte der Mimus erhalten, wenn der in ihm agierende Hauptschauspieler die Meisterschaft in Hervorbringung lächerlicher Fratzen besaß und überhaupt ein gewandter Groteskkomiker war. Zu alledem bot der Mimus noch die, sonst im Theater nicht gewährte, Augenweide des koketten und lüsternen Spieles weiblicher Künstlerinnen.

Andersartig, als der Mimus, aber gewiß nicht minder unterhaltend war der Pantomimus. Wir neuzeitlichen Menschen können uns von dieser Kunstleistung schwerlich einen richtigen Begriff machen, weil uns die Anschauung fehlt. Denn was unsere Kunstreiter- und Akrobatencirken und Specialitätentheater in dieser Gattung darbieten, dürfte Stümperei sein gegen das, was auf der römischen Bühne geleistet wurde. Der antike Pantomimus bestand in der Darstellung einer dramatischen, sei es tragischen sei es

heiteren Handlung — meist einer bekannten mythologischen Fabel —, durch das Gebärdenspiel und die rhythmischen Tanzbewegungen eines Künstlers, welcher nacheinander, Kostüm und Maske wechselnd, in verschiedenen Rollen auftrat. Sein Spiel wurde unterstützt durch den Gesangvortrag eines Chors und durch die Musik eines starkbesetzten Orchesters, dessen Instrumente Flöten und Pfeifen, Cithern und Cymbeln waren; der Takt wurde dabei geschlagen durch das Scabillum, ein seltsames Schallwerkzeug, bestehend aus zwei Metallplatten, die unter den Sohlen des betreffenden Musikanten befestigt waren und von diesem rhythmisch getreten wurden. Die Musik war schmetternd und trillernd, weichlich und lüstern, die Sinnlichkeit aufregend und zugleich betäubend.

Der Pantomimus konnte, indem jede Rolle von einem besonderen Künstler gespielt und ein Chor in die Handlung einbezogen und also zur Mitwirkung am Tanze berufen wurde, zu einer Ballettaufführung in großem Stile sich gestalten. Indessen scheint der Einzelpantomimus doch stets die beliebtere Gattung geblieben zu sein.

Der republikanischen Zeit war der Pantomimus noch unbekannt gewesen, wenigstens der künstlerisch entwickelte und bühnenfähige. Erst mit der beginnenden Kaiserzeit kam er auf, rasch die Gunst des Publikums und infolge dessen eine hochbedeutsame Stellung im ganzen Theaterwesen sich gewinnend und dieselbe die noch übrigen Jahrhunderte des Römertums hindurch behauptend. Zwei Künstler waren es vor allen, welche den Pantomimus als Kunstgattung schufen, der Alexandriner Bathyllus und der Cilicier Pylades, beide der augusteischen Zeit angehörig und beide hochgefeiert von den Zeitgenossen, ja auch von der Nachwelt noch gepriesen, jedenfalls in ihrer Art bedeutende Männer. Pylades entlehnte seine Stoffe griechischen Tragödien, Bathyllus griechischen Satyrspielen. Der eine wie der andere begründete eine langfortlebende Schule, in welcher die Kunstübung der Meister gepflegt und weiter entwickelt wurde. Auf die Dauer vermochte indessen der satirische Pantomimus neben dem tragischen sich nicht zu behaupten, der letztere wurde etwa vom 2. Jahrhunderte ab alleinherrschend.

Die große Beliebtheit, deren der Pantomimus in der Kaiserzeit sich erfreute, ist eine in sittengeschichtlicher Beziehung sehr bemerkenswerte Erscheinung. Es gelangt darin die Thatsache zum Ausdruck, daß damals einerseits der Sinn für Formenschönheit auch in der großen Masse des Volkes schon lebendig war, daß anderseits aber eben diese Volksmasse weder Fähigkeit noch Neigung zur innerlichen Erfassung des Gedankeninhaltes eines Dramas besaß und also nicht geistige, sondern nur sinnliche Anregung im Theater suchte. Der Pantomimus bot dem Auge vieles, dem Geiste weniges; er setzte sich zusammen aus anmutreichen Gebärden und

Bewegungen, durch welche ein mythologischer Vorgang veranschaulicht ward, aber er war doch eben nur Spiel, jedes tieferen Sinnes bar, die Phantasie angenehm beschäftigend, aber auch leicht sie verlockend zu lüsternen Vorstellungen. An eine religiöse, an eine allegorische Auffassung des Mythus wurde bei den Pantomimen auch nicht entfernt gedacht, es wurde die Mythologie nur benutzt wie ein Vorratshaus, dem man die Stoffe zu bewegten lebenden Bildern entnahm, und zwar mit Vorliebe recht sinnreizende, recht schlüpfrige Stoffe. Die Herrschaft des Pantomimus beleuchtet grell die tiefe Kluft, durch welche in Bezug auf die Sittlichkeit das kaiserliche Rom getrennt wurde von dem altrepublikanischen Rom. Die Römer, welche gegen Hannibal fochten, würden von einer Pantomimenvorstellung mit Ekel sich abgewandt haben wie von einem unwürdigen und thörichten Mummenschanze. Die Zeitgenossen des Augustus schauten mit sinnlichem Behagen und feinem Formenverständnisse dem weichlichen Tanzspiele zu. Wundern mag man sich dabei, daß an den Aufführungen der Pantomimen nicht auch Schauspielerinnen sich beteiligten, daß vielmehr die weiblichen Rollen stets von Männern gespielt wurden. Indessen nicht etwa in Rücksichten auf Sittlichkeit und Anstand war das begründet. Die Männer mußten wie Frauen sich zu gebärden und ihrem Spiele denselben verführerischen Reiz zu geben, als wenn es von Frauen geübt worden wäre. Und was dabei dem männlichen Teile des Publikums vielleicht an Sinneskitzel entzogen wurde das war Gewinn für die Zuschauerinnen, die dem Spiele der schönen Tänzer mit um so gierigeren Blicken folgten, weil es eben Tänzer waren, nicht Tänzerinnen.

Überhaupt aber war im römischen Theater das Interesse der Zuschauerschaft der Persönlichkeit der Schauspieler zugewandt und durch diese bedingt. Der Erfolg einer Aufführung war wesentlich von der Kunst und mehr noch von der äußeren Erscheinung der Schauspieler abhängig, nicht von der Beschaffenheit des Stückes. Auch das gedankenödeste dramatische Machwerk konnte gefallen, wenn nur die Schauspieler stattlich von Aussehen, gewandt in den Bewegungen, geschickt in der Gestikulation waren. Man achtete gar sehr darauf, daß die Körpergröße und der Körperumfang eines Schauspielers in Einklang stehe mit dem Charakter der von ihm gespielten Rolle.

Das rege Interesse, welches das Publikum an der Persönlichkeit der Schauspieler nahm, bethätigte sich nicht nur in lebhaften Äußerungen des Beifalls und des Mißfallens (namentlich Händeklatschen, wozu am Schlusse des Stückes die Schauspieler selbst aufforderten), in Dacaporufen, in Zischen, in Pfeifen und Trampeln, sondern es steigerte sich auch bis zur Parteibildung für und wider einzelne Bühnenhelden. Wie der Cirkus, so hatte

auch das Theater seine Faktionen, und wie im Cirkus, so kam es auch im Theater oft genug zu unruhigen Auftritten, ja zu Handgemenge, so daß Polizei und Militär einschreiten mußten. Einmal stieg der Unfug so hoch, daß, um ihm zu steuern, die Regierung zu der drakonischen Maßregel einer Ausweisung der Schauspieler aus der Stadt sich entschloß, freilich nur um sie bald darauf wieder rückgängig zu machen. Auch zum Schauplatz politischer Kundgebungen wurde das Theater gelegentlich gemacht, sei es daß ein Schauspieler, namentlich ein kecker Mime, eine politische Anspielung auf der Bühne wagte, sei es daß das Publikum sich erdreistete, den in seiner Loge erscheinenden Kaiser mit jubelnden oder auch mit schmähenden Zurufen zu begrüßen. Das im Theater versammelte Volk fühlte sich eben gelegentlich als den eigentlichen Herrn des Staates und gab den Cäsaren deutlich zu verstehen, daß sie im Grunde doch nur Machthaber von des Volkes Gnaden seien.

Das Parteiwesen des Theaters brachte es mit sich, daß die Claque gut organisiert war. Dafür sorgten schon die Schauspieler, namentlich diejenigen, welche vermögend genug waren, um Beifall mit klingender Münze bezahlen zu können. Dafür sorgten auch die Frauen, welche in zärtlichen Verhältnissen zu Schauspielern standen.

Dagegen scheint eine publicistische Theaterkritik nicht vorhanden gewesen zu sein. Nur zu einem Teile erklärt sich dies aus der geringen Ausbildung des Zeitungswesens, denn Pamphlete hätten ja in dieser Beziehung die Tagesblätter ersetzen können. Indessen die große Masse des Theaterpublikums bestand aller Wahrscheinlichkeit nach aus litterarisch Ungebildeten, welche kritische Blätter doch nicht gelesen haben würden. Für die kleine Minderheit der Gebildeten zu schreiben, das wäre ein zu wenig lohnendes Geschäft gewesen.

§ 19. **Die Einwirkung des Theaters auf die Entwickelung des Dramas.** Das römische Theater besaß, im Vergleich zu dem griechischen, manche Einrichtungen, welche eine Entwickelung des Dramas über die von der griechischen Dichtung innegehaltenen Formen und Grenzen hinaus hätten veranlassen und fördern können. Die erweiterte Bühne gestattete das Auftreten eines zahlreichen Schauspielerpersonals. Der Gebrauch des Vorhangs ermöglichte die Vornahme von Änderungen der Bühnendekoration, ohne daß diese vor den Augen der Zuschauer vollzogen wurden. Die, wenigstens in der früheren Zeit allgemein übliche, Maskenlosigkeit der Schauspieler erlaubte die ausgiebige Anwendung des Mienenspieles. Für die scenische Ausstattung konnte die Bühnenleitung bedeutende Geldmittel aufwenden, da diese von den Spielgebern, besonders vom Staate, bereitwillig zur Verfügung gestellt wurden.

Es waren somit die äußeren Bedingungen gegeben, unter denen das Drama die griechischen Schranken der Einheit des Ortes und der Zeit hätte durchbrechen und überhaupt zu freierer und vollerer Gestaltung hätte gelangen können. Die Entwickelung eines romantischen Dramas war, so weit die äußeren Verhältnisse in Betracht kommen, auf der römischen Bühne sehr wohl möglich, zumal da diese durch keine engere Verbindung mit dem religiösen Kultus zum Beharren bei den einmal angenommenen Formen verurteilt war. Überdies hätte in der älteren Zeit das kräftige Nationalbewußtsein der Römer einen sehr günstigen Nährboden für die dramatische Dichtung abgeben können. In der späteren Zeit war dieser Untergrund allerdings zerstört und damit das Entstehen eines Nationaldramas unmöglich gemacht worden, es hätte aber doch immerhin — so sollte man wenigstens glauben — auf dem Boden des hoch entwickelten Gesellschaftslebens ein Drama erwachsen können, welches das, was ihm in scharfer und klarer nationaler Ausprägung abging, durch Hervorhebung des allgemein Menschlichen und durch psychologische Vertiefung zu ersetzen vermochte. Namentlich für das Sittenlustspiel wäre, so kann es scheinen, in der Kaiserzeit die Stätte gedeihlicher Entfaltung so recht vorbereitet gewesen. Die Vorstellung, daß ein Juvenal seine Begabung für die Satire dem Drama hätte zuwenden und ein Vorgänger Molière's, Sheridan's und Gogol's hätte werden können, ist an sich gewiß statthaft. Oder man denke sich auch nur, daß Petronius dem Gastmahle des Trimalchio dramatische Form gegeben hätte!

Aber nichts von alledem ist geschehen. Die höheren Gattungen des römischen Dramas sind im wesentlichen Abklatsche und nichts als Abklatsche griechischer Vorbilder gewesen, sind von der griechischen Schablone nicht losgekommen; die anfangs so vielversprechende Prätexta, das nationalgeschichtliche Schauspiel, ist frühzeitig verkümmert oder hat doch nur als Buchdrama in späterer Zeit fortbestanden. Die niederen Gattungen aber, die Atellane und der Mimus, haben sich fast nie über ihr ursprüngliches tiefes Niveau erhoben, ja sie sind, namentlich der Mimus, im Laufe der Zeit immer tiefer gesunken.

Das Schlimmste aber ist, daß nicht nur eine Weiterentwickelung des Dramas nicht stattfand, sondern daß sogar das höhere Drama allgemach geradezu aufgelöst, daß namentlich die Tragödie als einheitliches Dichtungswerk gesprengt und in eine Reihe sangbarer und tanzbarer Scenen zerlegt wurde. Denn darauf lief es doch hinaus, wenn die tragischen Aufführungen mehr und mehr einen opern- und ballettartigen Charakter annahmen und schließlich durch eine Art von dramatischen Konzerten, namentlich aber durch Pantomimen ersetzt wurden.

Die Schuld, daß dies so kam, darf man nicht in den allgemeinen Verhältnissen der Litteratur suchen wollen. Die römische Litteratur war

freilich, nachdem sie in den letzten Jahrzehnten der Republik und in den ersten Jahrzehnten der Kaiserzeit ihren Höhepunkt erreicht hatte, in stetem Niedergange begriffen, aber dieser Niedergang vollzog sich doch nur langsam und allmählich, dem goldenen Zeitalter folgte noch ein silbernes, und selbst nach diesem fehlte es nicht ganz an Dichtern, welche mindestens in formaler Beziehung immer noch Achtbares leisteten. Auch ist kein Grund zu erkennen, weshalb die allgemeinen Kulturverhältnisse in der Kaiserzeit dem Drama so besonders ungünstig gewesen sein sollten. Allerdings waren sie gewiß nicht so geartet, daß ein originales Drama großen Stiles hätte erblühen können. In der Stickluft des Cäsarismus, unter solchen politischen und socialen Bedingungen, wie sie in der Kaiserzeit bestanden, fehlt der Raum für den freien und hochstrebenden Flügelschlag des dichterischen Genius. Aber eine korrekte und geschmackvolle Tragödiendichtung nach griechischen Vorbildern und die Schöpfung eines Sittenlustspieles —, die würden doch, soweit als allgemeine Verhältnisse in Frage kommen, unter den Antoninen ebenso gut möglich gewesen sein, wie etwa unter Ludwig XIV. es sich als möglich erwiesen hat. Wenn gleichwohl die Möglichkeit in diesem Falle nicht zur Wirklichkeit geworden ist, so muß die Schuld daran in besonderen Verhältnissen gesucht, sie muß dem Theaterpublikum oder, genauer gesprochen, der Unentgeltlichkeit des Theaterbesuches beigemessen werden.

Die Pforten des Theaters auch dem Unbemittelten zu öffnen durch Gewährung freien Eintrittes, ist löblich; sie aber gleichzeitig der großen ungebildeten Klasse des Volkes zu erschließen, und zwar lediglich mit der Absicht, die Masse angenehm zu unterhalten, also mit dem ausgesprochenen Verzichte auf jedes Streben nach Förderung der Volksbildung —, das ist des Theaters sicheres Verderben.

Das kaiserliche Rom war eine Großstadt mit einer Bevölkerung, wie alle Großstädte sie haben, mit einer Bevölkerung also, innerhalb deren die höher Gebildeten eine kleine Minderzahl darstellen gegenüber der großen Masse der nur äußerlich oder nur halb Gebildeten, des rohen Proletariates und eines sittlich verwahrlosten arbeitsscheuen Gesindels. In Rom lagen, infolge der unseligen Sklavenwirtschaft, die Verhältnisse noch weit ungünstiger, als in den Großstädten der Neuzeit. In den letzteren ist der ausländische Bestandteil der Einwohnerschaft doch immer verhältnismäßig unbedeutend und vermag um so weniger einen bestimmenden Einfluß auf das öffentliche Leben auszuüben, als die Fremden entweder von den Einheimischen sich thunlichst abschließen oder aber im Gegenteile diesen sich rasch und geflissentlich angleichen. Im Rom der Kaiserzeit aber drängten sich viele Tausende von Ausländern jeglichen Volkstums zusammen, meist Sklaven oder Freigelassene und deren Nachkommen, aber auch Soldaten, Händler,

endlich Abenteurer aller Art. Schon durch die Wucht ihrer Masse mußten diese Fremdlinge zersetzend auf das römische Volkstum einwirken. In um so höherem Grade, als keine Gemeinschaft des religiösen Glaubens ein einigendes Band zwischen den verschiedenen Nationalitäten flocht, sondern die Vielheit der durch die Fremden nach Rom übertragenen exotischen Götterverehrungen den einheimischen Kultus mit andersartigen Anschauungen und Bräuchen durchsetzte, seine nationale Abgeschlossenheit sprengte und dadurch wesentlich zur Zerstörung des altrömischen Wesens beitrug. So wurde das römische Volkstum aufgelöst in ein buntes Völkergemisch, dessen einzelne Bestandteile durch den Staat äußerlich zusammengehalten wurden, nicht aber innerlich verschmolzen. Die sprachliche Latinisierung wurde notdürftig vollzogen, die Romanisierung war ein Ding der Unmöglichkeit. Von nationalem Bewußtsein, von nationaler Bildung konnte keine Rede sein. Lange Jahrhunderte mußten vergehen, das Altertum mußte zum christlichen Mittelalter sich wandeln, ehe aus dem chaotischen Völkergewirre eine neue Nationalität geboren werden konnte.

Ähnlich, wie in Rom, verhielt es sich bezüglich der Bevölkerungsmischung auch in allen großen Provinzialstädten. Ja, in diesen, namentlich in den außerhalb des altrömischen Gebietes gelegenen, waren die Zustände noch ungünstiger, da in ihnen selbstverständlich das römische Element, weil es nur auf Einwanderung beruhte, verhältnismäßig an Zahl schwach vertreten war und sich der nachteiligen Einflüsse fremder Nationalitäten folglich erst recht nicht zu erwehren vermochte.

Dazu kam allenthalben die unheilvolle Einwirkung des großstädtischen Treibens überhaupt, jenes ruhelosen, hastenden Treibens, das eine stete Jagd nach Geld und Vergnügen ist, jenes Treibens, welches, wenn es, wie in Rom, sich abspielt auf dem Boden einer hochentwickelten Kultur, allerdings die Intelligenz des Volkes zu heben und ihm auch eine gewisse Empfänglichkeit für die Formen der Kunst zu verleihen vermag, aber jeder tieferen Bildung feind ist, jeder Oberflächlichkeit Vorschub leistet und das, was es etwa durch Förderung verstandesmäßigen Denkens nützt, in traurigster Weise ausgleicht durch das, was es durch entsetzliche Verkümmerung des Gemütslebens schadet.

Nun freilich giebt es in jeder Großstadt, und gab es auch im kaiserlichen Rom jederzeit noch viele, welche die Fähigkeit idealen Denkens und Empfindens sich bewahren und, unbeirrt durch ihre Umgebung, nach wahrer Bildung des Geistes und Herzens streben. Für diese sind Kunstgenuß und sinnliches Vergnügen nicht gleichwertige Begriffe. Für diese darf das Theater eine Stätte edelster Kunst sein.

Eine solche Gemeinde idealgesinnter Menschen hat auch im kaiserlichen

Rom jederzeit bestanden. Es zeugen von ihr unter anderem die Briefe des Seneca, des jüngeren Plinius und, noch in später Zeit, die des Hieronymus. Freilich im Verhältnisse zur Gesamtbevölkerung stellte sie sicherlich nur eine kleine Minderzahl dar; denn in erschreckendem Umfange waren die höheren Stände, aus deren Mitte heraus sie sich vorzugsweise bilden mußte, teils verroht, teils blasiert worden. Das war ja die notwendige Folge der seit dem zweiten punischen Kriege auf traurig abschüssigen Bahnen hingleitenden römischen Kulturentwickelung.

Das Staatstheater konnte auf diese Minderzahl keine Rücksicht nehmen. Nur zu den Festzeiten öffnete es seine Pforten, und dann hatte die Masse des Volkes das Recht des freien Eintritts, damit aber auch Anspruch darauf, in einer ihrem Geschmacke entsprechenden Weise unterhalten oder, richtiger, belustigt zu werden. Diesem Anspruche mußte der Staat nach Kräften zu genügen bestrebt sein, sollten nicht politische Gefahren ernstester Art heraufbeschworen werden. Ein unzufriedener müßiger Pöbel ist ja stets zum Aufstand bereit. So war das Staatstheater gezwungen, dem Pöbel Dramen vorzuführen, welche in Inhalt und Darstellung seinem, des Pöbels, Geschmack und Verständnis angepaßt waren. Das aber konnten nur derbkomische Possen sein, bei deren Aufführung die groteske Mimik und Gestikulation der Darsteller das Zwerchfell selbst derjenigen erschütterten, welche den Zusammenhang der Fabel und die Pointen des groben Witzes nicht zu erfassen vermochten. Außerdem waren noch Tanzvorstellungen möglich, denn in diesen redeten die Bewegungen und Gebärden des auftretenden Künstlers eine allen verständliche Sprache und gaben zugleich denen, welche bei aller Unbildung doch eines gewissen ästhetischen Empfindens fähig waren, erwünschte Anregung und nicht ganz unedeln Genuß.

So mußten der Mimus und der Pantomimus zur Herrschaft auf der Bühne gelangen. An sich war der eine wie der andere gewiß eine berechtigte dramatische Gattung; denn wenn auch beide nur allzu oft und allzusehr in sittliche Zuchtlosigkeit verfielen, so war dies freilich durchaus begreiflich, aber doch nicht eigentlich unvermeidlich. Eine Posse kann derb und witzig sein und doch frei bleiben von Obscönität. Ein Gebärdentanz kann frei und ungezwungen sich gestalten und doch vor der Ausartung in Lüsternheit und Gemeinheit sich bewahren. Freilich ist das nur dann möglich, wenn der Staat über die ihm unterstehenden Bühnen eine sittenpolizeiliche Aufsicht übt, was übrigens keineswegs in puritanisch engherziger Weise zu geschehen braucht und zu erkennen giebt, daß er den öffentlichen Anstand geachtet wissen will. Eben daran aber fehlte es im kaiserlichen Rom. Der Staat schritt wohl ein, zuweilen sogar mit rauher Hand, wenn die Schauspieler gelegentlich einmal allzufreche politische Anspielungen sich erlaubten

oder durch ihr Gebaren die Parteileidenschaften entfesselten. Im übrigen aber ließ er Publikum und Schauspieler frei gewähren und war zufrieden, wenn die letzteren das erstere gut amüsierten, unbekümmert darum, durch welche Mittel dies geschah. Und nun trat ein, was eintreten mußte: den Schauspielern galt der Geschmack der sittlich verwahrlosten Menge als höchstes Gesetz, welchem sie ihre Leistungen verständnisinnig anzupassen wußten; das Publikum aber verlernte vollends alle Scham im Theater. Ein circulus vitiosus schlimmster Art wurde geschaffen, indem Publikum und Schauspieler einander wechselweise immer tiefer hineinhetzten in den ekeln Sumpf der Zotenhaftigkeit.

Das römische Staatstheater wurde ein riesiges Tingeltangel. Selbstverständlich konnte, seitdem dies geschah, das ernste Drama in ihm keine Stätte mehr behaupten, selbst das feinere Lustspiel konnte auf der entweihten Bühne nur ein kümmerliches Dasein noch fristen, in später Zeit vielleicht künstlich gehalten durch die Lockkraft weiblicher Schauspieler. Aus dem Zuschauerraume wurden durch diese Entwickelung der Dinge die Gebildeten, die ideal Gesinnten hinausgedrängt —, wie hätten sie Gefallen finden können an den unflätigen Späßen der Mimen und an den zuchtlosen Tänzen der Pantomimen? Denn daß diese Tänze zuchtlos waren, selbst auch wenn sie in Privathäusern abgehalten wurden, ergiebt sich aus dem, was der jüngere Plinius einmal (Epp. 7, 24) erzählt. Eine reiche alte Dame hielt sich eine Pantomimentruppe und ergötzte sich gar sehr an deren Leistungen, ihren Enkel aber, dessen Erziehung sie leitete, hielt sie von den Vorstellungen geflissentlich fern, selbst dann noch, als er bereits zum Manne herangewachsen war; vierundzwanzig Jahre wurde er alt, ehe er einen Pantomimen tanzen sah.

Dem von der Staatsbühne verscheuchten ernsten Drama bot kein Privattheater eine Zufluchtsstätte dar. Nicht daß es an solchen Theatern in Rom gefehlt hätte, sie scheinen vielmehr reichlich vorhanden gewesen zu sein. Aber es waren sicherlich nur Volkstheater niedersten Ranges, die bloß vom Pöbel besucht wurden und an Gemeinheit ihrer Darbietung das Staatstheater, wenn möglich, noch überragten. Ein Privattheater, welches das klassische Drama gepflegt hätte, bestand in dem großen Rom nicht. Der Grund ist leicht abzusehen. Die Einrichtung einer Bühne, welche lediglich auf den Besuch von seiten der Gebildeten angewiesen gewesen wäre, war eine finanzielle Unmöglichkeit. Jeder Versuch, sie zu begründen, hätte den schleunigen Bankerott des Unternehmers zur unausbleiblichen Folge gehabt. Auch bei uns würde kein Privattheater sich zu halten vermögen, wenn es sich ausschließlich auf die Aufführung klassischer oder doch künstlerisch vollwertiger Dramen beschränken wollte. Auf jeder Privatbühne, deren Leiter

finanzielle Opfer nicht bringen will oder nicht bringen kann, muß das ernste Drama von dem Ertrage ernährt werden, welchen der Massenbesuch bei Aufführungen von Possen und anderen zugkräftigen leichtgeschürzten Dramen abwirft. Aber auch dann ist das nur unter der Voraussetzung möglich, daß dem Privattheater, welches selbstverständlich auf Erhebung von Eintrittsgeld angewiesen ist, nicht, wie in Rom, ein unentgeltlich geöffnetes Staatstheater gegenüber stehe.

Das Theater kann belebend einwirken auf die dramatische Dichtung, kann dazu beitragen, daß sie zu herrlichster Blüte sich entfalte. Das Theater kann aber auch diese Dichtung so vergiften, daß sie verkrüppelt und entartet und nur widerliche Mißbildungen noch zu erzeugen vermag, an denen Gefallen zu finden nur eines entsittlichten Pöbels roher Sinn fähig ist. Das ist in Rom geschehen.

§ 20. **Die Einwirkung des Dramas auf die Entwickelung des Theaters und der mimischen Kunst.** Das römische Kunstdrama, sowohl die Tragödie wie die Komödie, beruht durchaus auf Nachahmung griechischer Vorbilder, so sehr auch anzuerkennen ist, daß gerade auf dem dramatischen Gebiete die Römer in der Nachahmung der Griechen eine sehr achtbare Selbständigkeit bewiesen haben. Jedenfalls schloß sich das römische Kunstdrama in seiner ganzen Anlage so eng an das griechische an, daß die griechische Theatereinrichtung sehr wohl von den Römern ohne wesentliche Abänderung übernommen werden konnte. Wenn gleichwohl in der Bühnenanlage das römische Theater von dem griechischen dadurch abwich, daß die Orchestra in dem ersteren einen Bestandteil des Zuschauerraumes, in dem letzteren aber einen Bestandteil des Spielraumes bildete, so ist dies ein weit mehr nur scheinbarer, als wirklicher, mindestens aber ein ziemlich bedeutungsloser Unterschied. Denn die Orchestra und die Bühne des griechischen Theaters bildeten doch — zumal da höchst wahrscheinlich beide in gleicher Ebene lagen — thatsächlich e i n e n Spielraum, e i n e tiefe Bühne, an welcher man nur eben den Standort des Chors und den der Schauspieler als zwei besondere Teile aufzufassen und mit besonderen Namen zu benennen pflegte. Hätte man im römischen Theater den vorderen Teil der Bühne ebenfalls als orchestra und nur den hinteren als pulpitum bezeichnet, so wäre im wesentlichen das griechische Verhältnis hergestellt gewesen. Daß das räumliche Verhältnis des Zuschauerraumes zur Gesamtbühne (Chorbühne und Schauspielerbühne) im griechischen Theater ein etwas anderes war, als im römischen, war für die Sache gleichgültig; noch gleichgültiger war, daß die Römer die Gesamtbühne mit Bedachung versahen, während die Griechen die Vorderbühne (die Orchestra) unbedacht ließen. Diese

römische Erweiterung der Bedachung erklärte sich übrigens sehr einfach daraus, daß im Kunstdrama die Gesamtbühne von den Schauspielern benutzt wurde und folglich aus akustischem Grunde eines Daches bedurfte. Was die Römer sonst am griechischen Theaterbau änderten, war verständig und praktisch, keineswegs aber in Rücksichten auf das Drama begründet.

So hat das römische Kunstdrama auf das römische Theater, soweit als dessen Bau in Frage kommt, irgend welche bemerkenswerte Einwirkung nicht ausgeübt.

Auch in der Schauspielkunst hätten die Römer einfach dem griechischen Gebrauche folgen können, wenigstens in Bezug auf das Kunstdrama. Denn da dasselbe eben nur Nachbildung des griechischen war, so lag weder eine äußere noch eine innere Nötigung zur Abweichung von der griechischen Schauspielsitte vor. Gleichwohl scheinen in der Mimik die Römer von Anfang an eine andere Bahn eingeschlagen, nämlich auf die Gestikulation weit mehr Gewicht gelegt zu haben, als die Griechen es thaten. Darauf deutet die bekannte Erzählung des Livius (VII, 2) hin, wonach bereits der Vater der römischen Kunstbühne, Livius Andronikus, als er einmal nicht bei Stimme war, den Vortrag einem untergeordneten Gehilfen überließ und sich selbst mit dem Vollzuge der Gestikulation begnügte.

In dieser Hervorhebung der Gestikulation dürfte der Einfluß der volkstümlichen Possenspiele, der Atellane und des Mimus, zu erkennen sein oder doch — falls man bezweifelt daß wenigstens eine der beiden Gattungen schon vor Einführung des Kunstdramas auf der römischen Bühne eingebürgert gewesen sei (wir erachten es selbst hinsichtlich beider für wahrscheinlich trotz der überlieferten chronologischen Angaben) — der Einfluß der von der römischen Jugend, angeblich in Nachahmung der etruskischen Schauspieler, aufgeführten Farcen. Diese Possen und Farcen konnten bei ihrer Gedankenarmut und Formlosigkeit nur durch die drastische Gestikulation der Spielenden zur Bühnenwirkung befähigt und zu einem Mittel der Volksbelustigung erhoben werden. Bei dem Mimus war das in solchem Grade der Fall, daß sich der Gebrauch der Masken von selbst verbot: maskierte und also auf die Gesichtskomik verzichtende Mimenspieler würden gar schlechte Spaßmacher abgegeben haben. Dem widerspricht nicht, daß die Atellanenspieler allerdings Masken trugen, denn ihnen dienten die Masken als Mittel zum Ausdruck fester Charaktertypen.

Es mögen also die Schauspieler des Kunstdramas in der Volksposse eine ausgebildete gestikulierende Spielweise bereits vorgefunden und dieselbe nun auch auf das Kunstdrama übertragen haben. Oder vielmehr man hat sich die Sache so zu denken: Bis zum Jahre 240 v. Chr. wurden auf der römischen Bühne nur Possen (seien es nun „Saturae“ oder Atellanen oder

auch schon Mimen) aufgeführt und zwar, wie die Beschaffenheit dieser Stücke es erforderte, in stark gestikulierender Weise, so daß das Publikum durchaus daran gewöhnt war, in der Gestikulation einen, vielleicht sogar den wesentlichen, Bestandteil der schauspielerischen Aktion zu erblicken. Als nun seit dem genannten Jahre die Staatsbühne auch das Kunstdrama in ihren Spielplan aufnahm, mußte man sich zu dessen Darstellung derselben Schauspieler bedienen, welche bis dahin nur Possen gespielt hatten, denn andere lateinisch redende Schauspieler waren ja zunächst nicht vorhanden und konnten auch selbstverständlich nicht sofort herangebildet werden, griechisch redende Schauspieler aber, welche zugleich des Lateinischen hinreichend mächtig gewesen wären, gab es vermutlich nur in geringer Zahl. Die demnach nun auch in der Tragödie und Komödie auftretenden bisherigen Possenspieler übertrugen ihre gewohnte gestikulierende Spielweise auf das Kunstdrama.

Wenn diese Annahmen richtig sind, so würde die Posse bestimmenden Einfluß auf die Entwickelung der römischen Schauspielkunst ausgeübt, würde nämlich dieselbe sozusagen in die gestikulierende Richtung hineingeführt haben. Gefördert mochte dieser Vorgang werden einerseits durch die den Römern und überhaupt den Italern zweifellos in gleicher Weise, wie den heutigen Italienern, eigene Vorliebe für den Gestus, andrerseits durch die gewiß von Anfang an vorhandene Notwendigkeit, dem (im Vergleich zu dem griechischen) geistig schwerfälligen römischen Publikum den Inhalt des Dramas nicht nur durch die Deklamation, sondern auch und sogar hauptsächlich durch die augenfällige und ebendeshalb leicht faßliche Gestikulation, einschließlich der Gesichtsmimik, zum Ausdruck zu bringen. Daraus läßt sich auch erklären, weshalb die Schauspieler des Kunstdramas sich so lange gegen die griechische Sitte des Maskentragens gesträubt haben. Sie erkannten ganz richtig, daß ihrem Publikum gegenüber der Verzicht auf die Gesichtsmimik unthunlich sei, wie denn ja auch in der That, als schließlich doch die griechische Sitte nachgeahmt und der Gebrauch der Masken eingeführt wurde, das Publikum mit der Neuerung recht unzufrieden war. Und man wird schwerlich irren, wenn man glaubt, daß die Einführung der Masken wesentlich dazu beigetragen hat, die Masse des Publikums den Aufführungen der Tragödien und Komödien zu entfremden und mehr und mehr zur Bevorzugung des maskenlosen Spieles der Mimen zu bestimmen.

Wenn die römische Schauspielkunst der Gestikulation eine ungleich größere Bedeutung zumaß, als die griechische es that, so war dies an sich berechtigt, und es wurde dadurch ein sehr entschiedener Schritt zu der modernen Auffassung der mimischen Kunst vollzogen, es wurde dadurch insbesondere in der Tragödie die schauspielerische Darstellung aus den Banden

der altüberlieferten liturgischen Steifheit erlöst und zu freier künstlerischer Entfaltung befähigt. Auch der Bethätigung eines gesunden Realismus in der Darstellung wurde dadurch die Bahn geebnet und damit der Schauspielkunst ein Weg eröffnet, welcher nicht nur dem römischen Wesen voll entsprach, sondern auch zu psychologisch richtiger Darstellung der dramatischen Charaktere hinleitete. Verhängnisvoll aber war, daß die Gestikulation nicht, wie es hätte geschehen sollen, als ein bloßes, wenn auch höchst wichtiges, Hilfsmittel zur begleitenden Erläuterung der Deklamation, sondern als eine derselben überlegene Darstellungsweise aufgefaßt und folglich in den Vordergrund gestellt wurde. Für diese Anschauung legt beispielsweise Quintilian ein recht bemerkenswertes Zeugnis ab, wenn er an den großen Komöden Demetrius und Stratokles ganz besonders die Meisterschaft in der Gestikulation rühmt (Inst. 11, 3, 178 ff.).

Die einseitige Überschätzung der Gestikulation mußte zur notwendigen Folge haben, daß das Schauspiel mehr und mehr zu einem bloßen Gebärdenspiele herabsank, zu einem Gebärdenspiele, welches einerseits in kraß naturalistische und groteske Mimik ausartete, andrerseits zu einer kunstvollen Pantomimik sich ausbildete, welche, weil die Deklamation völlig unterdrückend, das Schauspiel in eine rein orchestische Vorstellung umwandelte. Die eine wie die andere Entwickelung führte zur Auflösung, führte zum Untergange des der Darstellung ernster und idealer dramatischer Dichtung dienenden Theaters.

Im zweiten nachchristlichen Jahrhunderte war der Niedergang des römischen und ebenso des griechischen Theaters eine vollendete Thatsache. Wohl fanden auch damals noch und selbst in noch späterer Zeit Aufführungen von Komödien und Tragödien statt (letztere indessen nur in chorloser und auch sonst gekürzter Form, so daß nicht mehr eigentlich Dramen, sondern nur Scenen solcher zur Darstellung gelangten), aber das war nur eine Sache des Herkommens und der Gewohnheit, war nur ein Schatten, den die Vergangenheit in die Gegenwart hineinwarf. Die lebendige, die von der Volksgunst getragene Bühne wußte nichts mehr von der Tragödie, nichts mehr von dem höhere Ziele anstrebenden Lustspiele. Nur die Posse und der Gebärdentanz herrschten auf ihr, ein Tummelplatz war sie für Groteskkomiker und Pantomimenkünstler, welche einander in der Darstellung von Obscönitäten überboten. Zur Pflegestätte ekelhafter Unzucht war das Theater geworden.

Wenn die Vertreter der erstehenden christlichen Kirche gegen dieses Theater ankämpften, das längst kein Theater im würdigen Sinne des Wortes mehr war, so erfüllten sie eine sittliche Pflicht, und nichts wäre verkehrter,

als darin die bedauerliche Bethätigung eines engherzigen Zelotismus zu erkennen. Und nicht erst von den Christen ist die Fehde gegen die in Zuchtlosigkeit verfallene Bühne begonnen worden. Lange vor dem Aufkommen des Christentums haben in Rom alle die, denen die Erhaltung der Volkssittlichkeit am Herzen lag, die von dem Theater drohende Gefahr erkannt und sie abzuwehren gesucht, freilich in unzureichender und deshalb erfolgloser Weise. Denn etwa das Sitzen im Theater zu verbieten oder zeitweilig die Schauspieler zu verjagen, das waren so plumpe Maßregeln, wie sie ungeschickter gar nicht gedacht werden können. Bis in die erste Kaiserzeit hinein wurde von der konservativen Partei der Kampf gegen das Theater fortgeführt. Man lese darüber den hochinteressanten Bericht in Tacitus' Annalen (XIV, 20). So setzten die Christen nur fort, was einsichtige und sittlich denkende Heiden begonnen hatten. Freilich würden wohl auch die Kirchenlehrer mit aller ihrer Beredsamkeit vergebens gegen das Theater gestritten haben, wenn nicht die antike Kultur überhaupt zusammengebrochen wäre und mit ihr auch die Staatsbühne den verdienten Untergang gefunden hätte. Vollständig war der Sieg gleichwohl nicht, denn die Mimen überdauerten den Sturz des staatlichen Theaters und setzten ihr zuchtloses Spiel als Privatgewerbe fort.

Das Theater des Altertums war seinem Ursprunge nach — in Griechenland thatsächlich, in Rom wenigstens in der Form — eine religiöse Einrichtung und zu eigentlicher Lostrennung von dem Kultus ist es nie gelangt. Um deswillen aber oder, um noch genauer zu reden, weil es nicht vermochte, die religiöse Grundlage durch eine andere — sei es die nationalgeschichtliche sei es die allgemein ethische und psychologische — zu ersetzen, mußte es den inneren Halt, die sittliche Würde, die Idealität des Strebens verlieren, seitdem der alte Götterglaube aufhörte, ein wahrer, sittliche Kraft in sich tragender Glaube zu sein. Ein religiöses Theater wird in sein Gegenteil verkehrt, wenn die Religion schwindet.

Platon hat, wie bereits oben (S. 233) einmal bemerkt wurde, aus seinem Idealstaate das Theater verbannt, d. h. das Theater, wie er es kannte. Auch aus anderem Grunde, als dem oben angegebenen, ist das sehr begreiflich: eben damals begann das Theater seiner idealen Bedeutung beraubt und mehr und mehr zu einem Werkzeug sinnlicher und die Leidenschaften aufreizender Unterhaltung herabgewürdigt zu werden. Für ein solches Theater, das nicht dem Erhabenen, sondern dem Gemeinen, nicht der Zucht, sondern der Unzucht dient, ist kein Raum im Staate der Philosophen, denn dieser Staat ist, weil ein idealer, ein sittlicher Staat.

Zweiter Teil.

A. Chronologische Übersicht über die Geschichte des griechischen Theaters.

Um **534** v. Chr.

Stiftung des tragischen Agons an den großen Dionysien. Vgl. Marmor Par. (C. I. G. II 2374) 43.

Um **536** v. Chr. (Ol. 61).

Thespis leitet die scenischen Aufführungen, bei der, wie es scheint, kurz vorher von Peisistratos im heiligen Bezirk eingerichteten Feier der Lenaien. Vgl. Suidas s. v. *Θέσπις*.

Um **525—456** v. Chr.

Lebenszeit des Aischylos. Nach Aristoteles' Angabe (Poet. 1449 a) führte Ai. den zweiten Schauspieler ein und beschränkte die Anzahl der Choreuten (*καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε*). Nach der Angabe in der Vita Aeschyli (ed. Westermann p. 121, 74 f.) führte Ai. überhaupt den ganzen scenischen Apparat (Dekoration, Setzstücke, Kostüm) einschließlich des Kothurns ein (siehe unter B Aischylos). (Über Aischylos' Lebenszeit vgl. Vita Aesch. ed. Ritschl vor seiner Ausg. der '*Επτά: γεγονὼς κατὰ τὴν ξγ' ὀλυμπιάδα . . . ἐβίω δὲ ἔτη ξγ'*.)

521 ff. v. Chr.

Wirksamkeit des Tragikers Choirilos.

508 v. Chr.

Zum ersten Male wird die Übernahme der (tragischen) Chorleistung durch athenische Bürger bezeugt. Vgl. Marmor Par. 58 u. 61 (43 u. 46); Christ, Griech. Litteratur p. 154.

Ungefähr **500** v. Chr. (Ol. 70, 1 [?]).

Bei einem Wettstreite des Pratinas, Aischylos und Choirilos brechen die hölzernen Sitzreihen des Theaters in Athen zusammen. Dieser Unfall giebt Anlaß zur Errichtung des steinernen Dionysostheaters. Suidas s. v. *Πρατίνας· ἀνηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκαστῆς ὀλυμπιάδος . . . ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτων θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις*). Vgl. Müller p. 85. In Widerspruch steht mit dieser Angabe die ebenfalls von Suidas (s. v. *Αἰσχύλος*) überlieferte Nachricht, daß ein Zusammenbruch der Zuschauerbänke Aischylos zum (ersten) Wegzuge nach Sicilien veranlaßt habe, denn das setzt voraus, daß bis etwa zum J. 474 ein festes Theatergebäude nicht bestand.

496—406 v. Chr.

Lebenszeit des Sophokles. Nach Aristoteles' Angabe (Poet. 1449 a) führte S. den dritten Schauspieler und die Dekorationsmalerei ein: [*παρεσκεύασε*] *τρεῖς* [scil. *ὑποκριτὰς*] *δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*. (Das Geburtsjahr des S. wird von der parischen Chronik auf 497/6, von der Vita auf 495/4 angesetzt.) Vgl. den Artikel Sophokles in B.

494 v. Chr.

Aufführung des politischen Dramas *Μιλήτου ἅλωσις* von Phrynichos. Der Dichter wird bestraft, die Wiederholung der Aufführung verboten (Herodot. VI 21: *Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἁλώσει, τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῇ, καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἅλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίῃσι δραχμῇσι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι*).

489 v. Chr.

Aischylos unterliegt in einem (nicht scenischen) Wettstreite mit Simonides (Vita Aesch. p. XX ed. Ritschl vor seiner Ausg. der *Ἑπτά*: *ἐν τῷ εἰς τοὺς ἐν Μαραθῶνι τεθνηκότας ἐλεγείῳ ἡσσηθεὶς Σιμωνίδῃ*).

485 v. Chr.

Aischylos erringt den ersten Sieg. Vgl. Marmor Par. 50.

481—406 v. Chr.

Lebenszeit des Euripides. (Nach der parischen Chronik fällt die Geburt des Eu. in d. J. 485/84; nach Angabe des Eratosthenes würde Eu. 481/80 geboren worden sein.)

476 v. Chr.

Unter Themistokles' Choregie wird eine Tragödie des Phrynichos (vermutlich die *Φοίνισσαι*) aufgeführt. (Plut. Themist. 5: *ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγῳδοῖς, μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα· Θεμιστοκλῆς Φρεάριος ἐχορήγε, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν*.) — Im Eingange des Stückes trat (noch vor dem Chore) ein Eunuch auf, welcher die Niederlage der Perser meldete (erste Anwendung des *ἄγγελος*, Hypothesis zu Aisch. Pers., vgl. Bethe p. 188). — Ungefähr gleichzeitig die *Ἱκέτιδες* des Aischylos.

Um 474 v. Chr.

Aischylos' erster Aufenthalt in Sicilien; Aufführung der *Αἰτναῖαι* (Vita Aesch. p. XX ed. Ritschl vor seiner Ausg. der *Ἑπτά*: *ἐλθὼν εἰς Σικελίαν, Ἱέρωνος τότε τὴν Αἴτνην κτίζοντος, ἐπεδείξατο τὰς Αἰτναίας οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν*).

472 v. Chr.

Aufführung von Aischylos' *Φινεύς, Πέρσαι, Γλαῦκος* u. *Προμηθεὺς πυρκαεύς* (Satyrdr.).

468 v. Chr.

Sophokles' erster Sieg. (Chron. Par. 56: *Σοφοκλῆς ἐνίκησε τραγῳδίᾳ ἐτῶν ὢν ΔΔΓΙΙΙ*.) Das Stück, mit welchem S. siegte, war vielleicht der Triptolemos (vgl. Plinius N. H. 18, 65: ante mortem eius [Alexandri] annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudavit).

467 v. Chr.

Erste Aufführung der *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* des Aischylos (die übrigen Dramen der Tetralogie waren *Λάιος, Οἰδίπους* und das Satyrspiel *Σφίγξ*). Das Stück enthält keine Andeutungen auf das Vorhandensein einer Dekoration. Vgl. die erhaltenen Bruchstücke der Didaskalie.

467 (jedenfalls aber vor **458**) v. Chr.

Erste urkundlich bezeugte Aufführung einer Komödie auf dem Staatstheater. Corp. Inscr. Att. II. 971 frgm. a, vgl. Köhler, Mitteil. des archäolog. Institutes in Athen III 104, Müller p. 304; *ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν.* Arist. Poet. 1449 b.

Um **465** v. Chr.

Erste Aufführung des *Αἴας μαστιγοφόρος* des Sophokles (vgl. Wolff in seiner Ausg. des Stücks [Leipzig 1858] p. 138; Christ a. a. O. p. 179).

Um **465** (jedenfalls nach **472**) v. Chr.

Aufführung der Trilogie des Aischylos *Προμηθεὺς δεσμώτης, Πρ. λυόμενος, Πρ. πυρφόρος.* (Der Pr. Desm. erfordert das Auftreten von drei Schauspielern, und schon um deswillen ist diese späte Abfassung des Stückes wahrscheinlich.) — Erhalten ist uns nur der *Προμ. δεσμ.* und auch dieser nur in späterer Umarbeitung, vgl. Bethe p. 159 ff.

Um **460**?

Abfassungszeit des *Ῥῆσος*, falls derselbe eine Jugendarbeit des Euripides ist [?] (vgl. Christ a. a. O. p. 203 f.).

458 v. Chr.

Aufführung der Orestie des Aischylos (*Ὑπόθεσις* zum Ag.: *ἐδιδάχθη τὸ δρᾶμα ἐπὶ ἄρχοντος Φιλοκλέους ὀλυμπιάδι ὀγδοηκοστῇ ἔτει δευτέρῳ.* — Über die Wirkung des Eumenidenchors erzählt die Vita Aesch. [p. XX] ed. Ritschl vor der Ausg. der *Ἑπτά*: *τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον, ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι*). — Erste Anwendung der Hausdekoration und des Ekkyklema; erhöhte Zahl der (Schauspieler und) Choreuten, vgl. Bethe p. 71 f.

456 v. Chr.

Aischylos stirbt bei Gela in Sicilien.

455 v. Chr.

Euripides erringt zum ersten Male (mit den *Πηλιάδες*) einen (allerdings nur den dritten) Preis (Didaskalie).

Um **454** v. Chr.

Perikles veranlaßt, daß allen Bürgern ein Schaugeld (Theorikon) aus der Staatskasse gezahlt werde, um ihnen den unentgeltlichen Besuch des Theaters zu ermöglichen.

Um **452** v. Chr.

Einrichtung des Wettkampfes der tragischen Protagonisten (vgl. Rohde im Rhein. Mus. Bd. 38 p. 269 u. Lipsius in den Berichten der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1887).

Um **450** v. Chr.

Kratinos setzt die Zahl der Schauspieler in der Komödie auf drei fest.

Um **450—385** v. Chr.

Lebenszeit des Aristophanes.

446 v. Chr. (Ol. 83, 3).

Wahrscheinlich in diesem Jahre werden die von Perikles den Panathenäen hinzugefügten musikalischen Agone zum ersten Male (vielleicht in dem vor 444 vollendeten Odeion des Perikles) gefeiert. — Müller p. 103.

Vor **444** v. Chr. (Ol. 83. 1).

Das Odeion des Perikles wird im Bau vollendet.

442 (oder **440**) v. Chr.

Aufführung der *Ἀντιγόνη* des Sophokles.

Zwischen **442** u. **412** v. Chr.

Aufführung der *Ἠλέκτρα* des Sophokles (vgl. Christ a. a. O. p. 172).

438 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἄλκηστις* (Didaskalie). Vgl. Bethe p. 105.

431 v. Chr.

Aufführung (des *Φιλοκτήτης?* und) der *Μήδεια* des Euripides (Didaskalie).

Um **430** v. Chr.

Aufführung der *Ἡρακλεῖδαι* des Euripides. Vgl. Christ p. 261. (Böckh, De trag. graec. princ. p. 190 setzte dieselbe auf das J. 417 an.)

Zwischen **430** u. **424** v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἀνδρομάχη*. Vgl. Bethe p. 136.

Um **429** v. Chr. (zur Zeit der Pest).

Aufführung des *Οἰδίπους τύραννος* des Sophokles.

428 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἱππόλυτος στεφανηφόρος* (Didaskalie).

Um **425** v. Chr.

Aufführung der *Ἑκάβη* des Euripides, vgl. Christ p. 200.

425 v. Chr.

An den Lenaien werden Aristophanes' *Ἀχαρνῆς* aufgeführt, vgl. Christ p. 223. Aristophanes siegt. (Euripides' Bellerophon, vgl. Bethe p. 151.)

424 v. Chr.

An den Lenaien werden die *Ἱππῆς* des Aristophanes aufgeführt. Arist. siegt (Didaskalie). Vgl. Christ p. 224.

Bald nach **424** v. Chr.

Aufführung des *Ἡρακλῆς μαινόμενος* des Euripides. Vgl. Christ p. 201.

423 v. Chr.

An den Dionysien werden die *Νεφέλαι* des Aristophanes (in erster Bearbeitung) aufgeführt. Arist. erhält den 3. Preis. Vgl. Christ p. 225.

422 v. Chr.

An den Lenaien werden die *Σφῆκες* des Aristophanes aufgeführt. Arist. erhält den 2. Preis (Didaskalie). Vgl. Christ p. 226.

421 v. Chr.

An den Dionysien wird die *Εἰρήνη* des Aristophanes aufgeführt. Arist. erhält den 2. Preis. Vgl. Christ p. 227.

Nach 421 v. Chr.

Aufführung des *Ἴων* des Euripides (nach Enthoven, De Ione fabula Euripidea, Bonn 1880, ist das Stück im J. 412 abgefaßt). Vgl. Christ p. 202.

Um 420 v. Chr.

Aufführung der *Ἱκέτιδες* des Euripides. Vgl. Christ p. 226.

Um 420 v. Chr.

Aufführung der *Τραχίνιαι* des Sophokles. Vgl. Christ p. 185.

420 v. Chr.

An den Lenaien werden die *Ἄγριοι* des Pherekrates aufgeführt. Vgl. Christ p. 219.

Um 420 v. Chr.

Der Dichter Agathon giebt der Tragödie einen opernhaften Charakter, indem er die Chorgesänge als musikalische Zwischenspiele (*ἐμβόλιμα*) verwendet; in der Musik liebte er Manieriertheit und Süßlichkeit. Vgl. Aristoteles, Poet. 1456 a; Suidas unter *Ἀγάθωνος αὔλησις* („Triller").

416 v. Chr.

Der Tragödiendichter Agathon erringt an den Lenaien einen Sieg (Athen. V p. 217 A), welches Ereignis Platon zum Ausgangspunkt seines Symposions gemacht hat. Es müssen damals also auch an den Lenaien Tragödien aufgeführt worden sein. Vgl. Bethe p. 21.

415 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Τρωάδες* (Didaskalie). Vgl. Christ p. 203.

414 v. Chr.

An den Dionysien werden die *Ὄρνιθες* des Aristophanes aufgeführt. Arist. erhält den 2. Preis. In demselben Jahre wird der *Ἀμφιάραος* (eine mythologische Komödie) des Aristophanes aufgeführt. Vgl. Christ p. 228 u. 233.

413—399 v. Chr.

König Archelaos von Makedonien; er beruft Euripides und Agathon an seinen Hof.

413 v. Chr.

Aufführung der *Ἠλέκτρα* des Euripides.

Vielleicht kurz vor 412 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις* (vgl. Christ p. 197).

412 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ἑλένη* (Didaskalie). Vgl. Christ p. 193.

411 v. Chr.

Vorübergehende Abschaffung des Theorikon (welches bereits im J. 409 wieder eingeführt gewesen zu sein scheint). Vgl. Müller p. 349.

411 v. Chr.

An den Lenaien wird die *Λυσιστράτη* des Aristophanes aufgeführt, vgl. Christ p. 229.

411 v. Chr.

Bei Gelegenheit der Auflösung der Herrschaft der Vierhundert findet eine Versammlung im Theater der Munychia statt, welcher eine zweite im Dionysosth. folgte. Vgl. Thukyd. 8, 93 (Müller p. 73).

411 v. Chr.

Die Kosten einer tragischen Choregie belaufen sich auf 30 Minen. Lysias 21 § 1.

410 (oder **411**?) v. Chr.

Die *Θεσμοφοριάζουσαι* des Aristophanes werden aufgeführt. Vgl. Christ p. 229.

409 v. Chr.

Aufführung des *Φιλοκτήτης* des Sophokles (Didaskalie).

Um **409** v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Φοίνισσαι*. Vgl. Christ p. 198.

408 v. Chr.

Aufführung von Euripides' *Ὀρέστης* (auf die Didaskalie zurückgehende Angabe).

408 v. Chr.

Der *Πλοῦτος* des Aristophanes wird in der (uns verlorenen) ersten Bearbeitung aufgeführt. Vgl. Christ p. 233.

406 v. Chr.

Euripides stirbt in Arethusa bei Amphipolis. — Im Herbst stirbt Sophokles (*ἄρχοντος Ἀθήνησι Καλλίου* Chron. Par).

Nach **406** v. Chr. (d. h. nach Euripides' Tod).

Aufführung von Euripides' *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι* und *Βάκχαι* (auf die Didaskalie zurückgehende Angabe). Vgl. Christ p. 193.

405 v. Chr.

An den Lenaien werden Aristophanes' *Βάτραχοι* aufgeführt. Arist. erhält den 1. Preis und noch andere Auszeichnungen. Das Stück wird wiederholt (Didaskalie).

403 v. Chr.

Die Kosten einer komischen Choregie belaufen sich auf 16 Minen. Lysias 20 § 4.

401 v. Chr.

Aufführung des *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* des Sophokles (nach des Dichters Tode, vgl. die *Ὑπόθεσις* II: *Σοφοκλῆς ὁ υἱδοῦς ἐδίδαξεν υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος, ὅς ἐστι τέταρτος ἀπὸ Καλλίου, ἐφ' οὗ φασιν οἱ πλείους τὸν Σοφοκλέα τελευτῆσαι*). Wahrscheinlich war dies aber nur eine Wiederholungsaufführung.

394 v. Chr.

Ein Theater in Korinth wird erwähnt. Xenoph. Hell. 4, 4, 3.

389 (oder **392**?)

An den Lenaien werden die *Ἐκκλησιάζουσαι* des Aristophanes aufgeführt. Vgl. Christ p. 230.

388 v. Chr.

Der *Πλοῦτος* des Aristophanes wird in der (uns erhaltenen) zweiten Bearbeitung aufgeführt. Vgl. Christ p. 233.

Um 370 v. Chr.

Das Theater zu Megalopolis wird erbaut. Paus. 8, 32, 1.

369—359 v. Chr.

Der Tyrann von Pherai interessiert sich für dramatische Kunst.

367 v. Chr.

Der Tyrann Dionysius der Ältere beteiligt sich als Tragödiendichter an dem lenaiischen Agon. Diod. Sic. 15, 74.

Um 350 v. Chr.

Der Chor kommt in der Komödie allmählich in Wegfall; die neuere Komödie (Zeit Alexanders d. G. und der Diadochen) verwendet ihn überhaupt nicht mehr. Schon Aristophanes hatte in der zweiten Bearbeitung des *Πλοῦτος* (388) den Chor sehr beschränkt.

Um 350 v. Chr.

Der Tyrann Klearchos von Herakleia am Pontos wird ermordet, als er an den Dionysien in das Theater geht. Diod. Sic. 16, 36.

Um 350 v. Chr.

Der Phlyakendichter Rhint(h)on aus Tarent (oder Syrakus?) begründet die travestierte Tragödie (Hilarotragödie).

Etwa seit 350 v. Chr.

Es wird Sitte, bei jedem tragischen und ebenso bei jedem komischen Agon je eine klassische Tragödie und Komödie eines der alten Dichter zur Aufführung zu bringen Vgl. Müller p. 323 ff. S. auch unter 341—339.

348 v. Chr.

(Nicht gehaltene) Rede des Demosthenes gegen Meidias (darin das mehrfach auf scenische Dinge Bezug nehmende Gesetz des Euegoros).

348 v. Chr.

Philipp von Makedonien feiert den Fall Olynths mit scenischen Spielen. Demosth. de fals. leg. p. 192.

341—339 v. Chr.

Der Aufführung der neuen Tragödien geht regelmäßig diejenige einer alten Tragödie voraus (didaskalische Angaben Corp. Inscr. Att. II 973).

338—326 v. Chr.

Der Redner Lykurg leitet die Finanzverwaltung Athens. Umbau des Dionysostheaters. Den drei großen Tragikern (Aischylos, Sophokles, Euripides) werden eherne Standbilder errichtet und ihre Dramen in einem Normalexemplare im Staatsarchive niedergelegt (Plut. Vit. X Orat. p. 841 F.).

336 v. Chr.

Philipp von Makedonien wird ermordet. Kurz vor seinem Tode hatte er glänzende Tragödienaufführungen zu veranstalten beabsichtigt. Diod. Sic. 16, 92.

Etwa 335 v. Chr.

Amphiktyonendekret, welches den dionysischen Techniten unter Bezugnahme auf älteres Herkommen gewisse Privilegien bestätigt. C. I. A. I 551, vgl. Müller p. 394 A. 3.

335 v. Chr.

Alexander d. G. veranstaltet nach der Einnahme Thebens scenische Spiele. Diod. Sic. 17, 16.

331 v. Chr.

Alexander d. G. veranstaltet nach der Rückkehr aus Ägypten in Phönizien scenische Spiele. Plut. Alex. 29.

330 v. Chr.

Alexander d. G. läßt nach der Gefangennahme des Dareios Tragödien und Komödien aufführen. Ael. Var. Hist. 8, 7.

327 v. Chr.

Alexander d. G. feiert seine Vermählung mit Roxane durch scenische Spiele. Als Tragöden treten auf Thessalos, Athenodoros, Aristokritos, als Komöden Lykon, Phormion, Aristos. Athen. XII p. 538 F.

326 v. Chr.

Alexander feiert am Hydaspes die Dionysien mit scenischen Spielen. Athen. XIII p. 595 E.

326/325 v. Chr. (Ol. 112, 3.)

Der unter der Finanzverwaltung des Redners Lykurg vorgenommene Umbau des Dionysostheaters wird vollendet. Vgl. Müller p. 86 f.

Um **320** v. Chr.

Lysimachos läßt zu Abdera die Andromache des Euripides aufführen; der Schauspieler Archelaos spielt in der Titelrolle. Luc. de hist. conscrib. 1.

316—307 v. Chr.

Verwaltung Athens durch Demetrios von Phaleron; der Staat übernimmt die Choregie und läßt sie als *ἐπιμέλεια* (nicht als *ἀρχή*) durch einen Kommissar verwalten, welcher die Kosten für die Ausrüstung der Chöre tragen muß. Vgl. Müller p. 339 f.; Bethe p. 256.

306 v. Chr.

Im Siegesverzeichnisse dieses Jahres werden je ein Dichter und Schauspieler der Tragödie und der Komödie genannt.

Um **303** v. Chr.

Das Theater zu Sikyon wird erbaut (vgl. Müller p. 379).

302 v. Chr.

Antigonos feiert zu Antigoneia am Orontes scenische Spiele. Diod. Sic. 20, 108.

283—247 v. Chr.

Blüte des Theaters am Hofe des Königs Ptolemaios II. Philadelphos von Ägypten. Die alexandrinische Plejade der Tragödiendichter.

247 v. Chr.

Erbauung des Theaters zu Delos, worüber die Rechnungen überliefert sind (vgl. Homolle, Bull. de corresp. hell. XVII [1894] S. 162).

229 v. Chr.

Ein gewisser Diogenes ist makedonischer Phrurarch in Athen; ihm wird ein Ehrensessel im Dionysosth. gestiftet. Vgl. Müller p. 96.

225 v. Chr.

Das Theater zu Argos wird als bestehend erwähnt. Plut., Cleom. 17.

224 v. Chr. (?)

Der König Kleomenes III. veranstaltet auf einem Feldzuge in Arkadien scenische Spiele. Plut., Cleom. 12.

222—187 v. Chr.

Antiochos d. Gr., König von Syrien: er ist ein großer Freund scenischer Spiele. Liv. 41, 20.

170 v. Chr.

Gesandte von Alabanda (in Karien) rühmen sich vor dem römischen Senate dessen, daß in ihrer Stadt ein Tempel der Roma errichtet worden sei und zu Ehren dieser Göttin jährliche Spiele gefeiert würden. Livius 43, 6.

134 v. Chr.

Amphiktyonendekret, welches das etwa im J. 335 erlassene bestätigt. C. I. A. II 551, vgl. Müller p. 394 A. 1.

Etwa 100—50 v. Chr.

Abfassungszeit der Theaterinschriften von der Agora in Magnesia am Maiandros. Aus denselben geht hervor, daß zu jener Zeit in Magnesia an dem Feste der Roma regelmäßig neue (in Wirklichkeit aber wohl auf Grund älterer Dramen gearbeitete) Tragödien, Komödien und auch Satyrspiele aufgeführt wurden. Vgl. Kern in den Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, Athen. Abt., Bd. XIX. p. 93.

68 v. Chr.

Bei der Eroberung von Tigranocerta nimmt Lucullus viele (von Tigranes berufene) Schauspieler gefangen und läßt durch sie Aufführungen veranstalten. Plut., Crass. 33.

33/32 v. Chr.

Antonius und Kleopatra vergnügen sich einen Winter hindurch auf der Insel Samos an scenischen Spielen. Plut., Anton. 56.

Um 10 v. Chr.

Horaz scheint in seiner Ars poetica (v. 34 ff.) bei Besprechung des Satyrspiels die Absicht auszusprechen, sich selbst in dieser Dichtungsgattung zu versuchen. Daraus (und aus den Theaterinschriften von Magnesia) darf (?) geschlossen werden, daß damals noch Satyrspiele aufgeführt wurden. Vgl. Kern in den Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, Athenische Abteilung, Bd. XIX, p. 201.

Etwa 10 nach Chr.

Im Dionysostheater werden bauliche Änderungen (Pflasterung der Orchestra, Errichtung einer Balustrade zwischen dieser und der cavea) vorgenommen (siehe B. unter Dionysostheater). Der Umbau der Bühne erfolgte erst nach Hadrians Zeit, vgl. Bethe p. 317.

126 n. Chr.

Kaiser Hadrian leitet als Agonothet die Feier der Dionysien zu Athen. Spart., Hadr. 13, 1; Dio Cass. 69, 16, 7.

Bald nach **190** nach Chr.

Der Sophist Herodes Attikus erbaut zum Andenken an seine verstorbene Gattin das nach ihm benannte Odeion in Athen. Vgl. Müller p. 104.

Nach **267** nach Chr. (?)

Der im J. 267 erfolgte Einfall der Barbaren (Gothen oder Heruler) in Athen ist vielleicht mit Beschädigungen des Dionysostheaters verbunden gewesen.

Einige späteste Zeugnisse für die Fortdauer scenischer Aufführungen im ausgehenden Altertume.

Dio Chrysost. (um 80 n. Chr.), Or. 19 (p. 261): *καὶ τά γε πολλὰ αὐτῶν* (nämlich dessen, was die Schauspieler vortragen) *ἀρχαῖά ἐστι καὶ πολὺ σοφωτέρων ἀνδρῶν ἢ τῶν νῦν· τὰ μὲν τῆς κωμῳδίας ἅπαντα, τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς ἔοικε μένει· λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα· καὶ τούτων μέρη διεξίασιν ἐν θεάτροις· τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρύηκε τὰ περὶ τὰ μέλη.* (Hieraus scheint geschlossen werden zu müssen, daß damals noch vollständige Komödien aufgeführt, dagegen bei der Aufführung der Tragödien die chorischen Teile gestrichen wurden.)

Lucian. (geb. um 125 n. Chr.), Nigrin. 8: *ἤδη τραγικοὺς ἢ καὶ νὴ Δία κωμικοὺς φαύλους ἑώρακας ὑποκριτάς, τῶν συριττομένων λέγω τούτων καὶ διαφθειρόντων τὰ ποιήματα καὶ τὸ τελευταῖον ἐκβαλλομένων καίτοι τῶν δραμάτων πολλάκις εὖ ἐχόντων τε καὶ νενικηκότων.* (Es wurden also selbst die besten Dramen von den Schauspielern verstümmelt.)

Pausan. (geb. um 150 n. Chr.) 1, 3, 2: *τοῖς πολλοῖς . . . . ὁπόσοι ἤκουον εὐθὺς ἐκ παίδων ἔν τε χοροῖς καὶ τραγῳδίαις ἡγουμένοις.* (Diese Angabe scheint auf Aufführungen vollständiger Tragödien, also mit Einschluß der chorischen Teile hinzudeuten, allerdings aber können unter *χοροῖς*, da es so selbständig neben *τραγῳδίαις* gesetzt ist, auch nichtdramatische, etwa hymnenartige Chorlieder verstanden werden.)

Philostr., Vit. Soph. (verfaßt etwa um 233 nach Chr.) 1, 25, 3 ed. Kayser: *ὑποκριτοῦ δὲ τραγῳδίας ἀπὸ τῶν κατὰ τὴν Ἀσίαν Ὀλυμπίων, οἷς ἐπεστάτει ὁ Πολέμων ἐφιέναι φήσαντος, ἐξελαθῆναι γὰρ παρ' αὐτοῦ κατ' ἀρχὰς τοῦ δράματος κτλ.*

Libanius (314 bis etwa 393 nach Chr.), III p. 375 ed. Reiske: *λέγει δεῖν κεκλεῖσθαι τοῖς ὑποκριταῖς τὸ θέατρον, ἵνα μὴ τραγῳδὸς εἰσελθὼν Πασιφάην μιμήσεται τὴν ἐξοκείλασαν εἰς ἀλλόκοιτον ἔρωτα μηδ' αὖ κωμῳδὸς τὰς παρὰ Μενάνδρου τικτούσας καὶ πολλὰ ἕτερα* (unter *τραγῳδός* dürfte ein Pantomime zu verstehen sein).

Hieronymus (340—420 n. Chr.), Epp. 54, 15: Etiamsi clementissima fueris, omnes comoedi et mimographi et communes rhetorum loci in novercam saevissimam declamabunt (Es gab also damals noch Mimendichter).

Augustin. (354 bis 430 n. Chr.), De civ. Dei 2, 8: et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agendae in spectaculis, multa rerum turpitudine, sed nulla saltem sicut alia multa verborum obscoenitate compositae (die ausdrückliche Angabe, daß Trag. und Kom. „fabulae agendae in spectaculis" seien, scheint darauf hinzudeuten, daß damals Aufführungen nicht mehr stattfanden).

Augustin. Epp. 202: tot locis pingitur, funditur, tunditur, sculpitur, legitur, agitur, cantatur, saltatur Iuppiter adulteria tanta committens (hieraus darf man wohl nur auf die Fortdauer der Mimen und Pantomimen schließen).

Vgl. Welcker, Die griech. Tragödien, Rhein. Mus. Suppl. 2, Abt. III p. 1314 ff.

B. Übersicht über die Realien und Personalien des griechischen Theaters.

Agatharchos soll zu Aischylos' Zeit die Dekoration eingeführt haben. Vitruv. VII praef. 11: primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. In der Vita Aeschyli (ed. Westermann p. 121, 74) wird Aischylos als Erfinder der Dekoration bezeichnet, von Aristoteles (Poet. 1449 a) dagegen Sophokles. S. unten Aischylos.

Agone s. Wettkämpfe.

Agonothetes (*ἀγωνοθέτης*), der seit dem J. 318 v. Chr. (oder bald nachher) fungierende staatliche Kommissar zur Ableistung der Choregie. Der Ag. hatte die Kosten für die Ausrüstung der Chöre zu tragen und überdies die gesamte Leitung der Festspiele im staatlichen Auftrage (als *ἐπιμέλεια*) zu übernehmen. Später scheint die alte Choregie statt oder neben der Agonothesie wiederhergestellt worden zu sein.

Agrenon (*ἀγρηνόν*), ein netzartig geflochtener, bis auf die Füße herabreichender Überwurf, den Schauspieler in Seherrollen trugen.

Aias. Über den Scenenwechsel und den Selbstmord im Ai. des Sophokles vgl. Bethe p. 125 f. B. nimmt Anwendung des Ekkyklema an.

Aiorai (*αἰῶραι*), die Taue der Schwebemaschine (Pollux 4, 131: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς*).

Aiorema (*αἰώρημα* und *ἑώρημα*), eine Maschine, um Personen (Götter, Menschen) als in der Luft schwebend erscheinen zu lassen; s. Göttererscheinungen.

Aischines, tragischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 187 A. 1.

Aischylos (525—456 v. Chr.). Über die von Ai. vorgenommenen Theaterreformen vgl. Vita Aesch. p. 121, 74 f. ed. Westermann: *πρῶτος Αἰσχύλος πάθεσι γεννικωτέροις τὴν τραγῳδίαν ηὔξησε, τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι, τούς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξογκώσας, μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας.* Darnach hätte Ai. also den gesamten scenischen Apparat (Dekoration, Setzstücke, Kostüm der Schauspieler) eingeführt. Vitruv. VII praef. 11: primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Nach Aristoteles (Poet. 1449 a) hat Ai. den zweiten Schauspieler, Sophokles dagegen den dritten und die Dekoration eingeführt (*καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε . . . τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*). Jedenfalls ist während der langen Dichterthätigkeit des Ai. das griechische Bühnenwesen zu höherer Entwickelung gelangt, und man darf wohl glauben, daß der Dichter dabei thätig mitgewirkt habe. Die vier ältesten der uns erhaltenen Stücke des Ai. (*Ἱκέτιδες, Πέρσαι, Ἑπτά, [Προμ.]*) sind, wie es scheint, noch auf einer Bühne ohne Dekoration, wenn auch nicht, wie v. Wilamowitz (Hermes XXI 597) annimmt, auf einer in der Orchestra errichteten Estrade (vgl. Todt im Philologus 48 [N. F. 2] p. 505 und Müller, Die neueren Arbeiten 2c. p. 5) aufgeführt worden.

Auf Aischylos' persönliche Anregung scheint der Gebrauch bemalter Leinwandmasken zurückzugehen (Suidas: *Αἰσχύλος· οὗτος πρῶτος εὗρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγῳδούς;* vgl auch Horat. A. P. 278: post hunc

personae pallaeque repertor honestae Aeschylus). — Über die dem zweiten Schauspieler bei Aischylos zugewiesenen Rollen vgl. Croiset, Le second acteur chez Eschyle, in: Mémoires présentés par divers savants à l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. X, 1ière partie (Paris 1894), p. 193.

Akustik. Zur Verbesserung der Akustik fordert Vitruv (I, 1, 9 u. V, 5, 1) die Aufstellung eherner, nach einem festen System abgestimmter Gefäße (etwa Glocken ohne Schwengel im Zuschauerraum in Nischen aufgestellt, auf keilförmiger Unterlage ruhend, die Öffnung der Bühne zugekehrt), welche, wenn ihr Eigenton gesprochen oder gesungen wird, in Schwingung geraten und dadurch den Ton verstärken. Müller p. 43. Zur Schallverstärkung diente auch das vorgestülpte Mundstück der Maske.

Altar. In der Orchestra befand sich ein Altar des Dionysos (Thymele, s. d.).

Anapiesmata (*ἀναπιέσματα*), eine unseren Versenkungen ähnliche, auf der Bühne (nicht auf der Orchestra) angebrachte Vorrichtung, mittelst deren Personen, welche Geister Verstorbener darstellten, aus dem unter der Bühne gelegenen Kellerraume, gleichsam aus dem Hades, in stehender oder liegender Stellung emporgehoben wurden (Pollux IV. 132: *τὰ δὲ ἀναπιέσματα, τὸ μὲν ἔστιν ἐν τῇ σκηνῇ ὡς ποταμὸν ἀνελθεῖν ἢ τοιοῦτόν τι πρόςωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἐρινύες*). Vgl. Müller p. 149 f. S. Göttererscheinungen.

Ankündigung. Die Ankündigung der bevorstehenden Schauspiele erfolgte mittelst des sogenannten Proagons (s. d.).

Anspielungen. Politische Anspielungen aller Art, sowohl auf innere als auch auf äußere Verhältnisse (namentlich auf die Beziehungen Athens zu Sparta) sind im griechischen Drama überaus häufig und bilden sogar einen wesentlichen Bestandteil ihres Inhaltes. Persönliche Anspielungen erlaubte sich die ältere Komödie in der maßlosesten Weise.

Antichoria (*ἀντιχορία*) s. Dichoria.

Antiphanes, sehr fruchtbarer Dichter der mittleren Komödie (um Ol. 98), trat in seiner Komödie *Ἀνασωζόμενοι* selbst als Schauspieler auf. Corp. Inscr. Att. II, 972.

Apollodoros (*Ἀπολλόδωρος*), komischer Schauspieler zur Zeit des Aristophanes. Vgl. Müller p. 188 A. 4.

Apsis (*ἀψίς*), der überwölbte Eingang zur Orchestra in Theatern römischer Bauart. S. auch *Ψαλίς*. Vgl. Müller p. 66.

Archon basileus (*ἄρχων βασιλεύς*). Der A. b. hatte die Leitung der an den Lenaien abgehaltenen dramatischen Agone. Vgl. Müller p. 327.

Archon eponymos (*ἄρχων ἐπώνυμος*). Der A. ep. hatte die Leitung der an den Dionysien abgehaltenen dramatischen Agone.

Aristerostatai (*ἀριστεροστάται*), die in der linken Reihe des Chorzuges gehenden Choreuten (s. Chor).

Aristodemos, tragischer Schauspieler zu Demosthenes' Zeit, wurde wiederholt mit Gesandtschaften an König Philipp betraut (Aesch. de fals. leg. § 15 u. 19, Demosth. de cor. § 21). Vgl. Schäfers Index zu Dem. Reden.

Astydamas, Sohn des Morsimos, tragischer Dichter (um 350 v. Chr.), trat in seiner Tragödie *Παρθενοπαῖος* selbst als Schauspieler auf; als ihm eine Bildsäule im Theater errichtet werden sollte, verfaßte er selbst deren Inschrift, in welcher er sich unbescheidenes Selbstlob spendete. Zenob. Prov. 5, 100. Vgl. Sittl III 357 f.

Athenodoros (*Ἀθηνοδῶρος*), tragischer Schauspieler zur Zeit Alexanders d. G., welcher ihn bevorzugte. Vgt. Müller p. 187 A. 5.

Auf- und Abtreten der Schauspieler. Die Schauspieler betraten und verließen die Bühne in der Regel durch eine der (drei) Thüren der Dekorationswand oder der Parasfenien (vgl. Seiten). Die Wahl der Thüre wurde durch die Beschaffenheit der betr. Scene bedingt. Ein Abtreten der Schauspieler durch die Orchestra fand statt, wenn Schauspieler und Chor gemeinsam abtraten (so z. B. in Aischylos' Eumeniden, in Aristophanes' Wespen). Ein Auftreten der Schauspieler durch die Orchestra hat kaum jemals stattgefunden (anders freilich urteilt Bethe p. 209). Wenn Pollux 4, 127 ein Auftreten der Schauspieler durch die Orchestra annimmt, und zwar mit dem Bemerken, daß sie dann eine Treppe (zur Bühne hinauf) hätten steigen müssen (*εἰςελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται*), so kann sich das, wenn es überhaupt richtig ist, nur auf die späte Zeit beziehen, in welcher die Bühne höher lag, als die Orchestra.

Auch Schauspieler, welche gleich bei Beginn des Stückes sich in knieender oder sitzender Stellung auf der Bühne befinden mußten, betraten die Bühne in der gewöhnlichen Weise und vor den Augen der Zuschauer, denn ein Vorhang (s. d.) fehlte.

Aufführungen. Die an den bestimmten Spielterminen (s. d.), bzw. an bestimmten religiösen Festen stattfindenden scenischen Aufführungen begannen am Morgen nach dem Frühstück (vgl. Athen. XI p. 464 E: *Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν· παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο*) und dauerten bis gegen Sonnenuntergang. Die Zuschauer scheinen die ganze Zeit im Theater ausgehalten zu haben, was voraussetzt, daß sie daselbst auch aßen und tranken (vgl. Athen. l. l.).

Zur Aufführung gelangten an den Dionysien Tragödien und Komödien (siehe Wettkämpfe), an den Lenaien in der klassischen Zeit wohl nur Komödien. An den Dionysien scheinen (in der klassischen Zeit) an jedem der drei Tage vormittags je eine Tetralogie, nachmittags je eine oder zwei Komödien aufgeführt worden zu sein, vgl. Aristoph., Orn. 785 ff. Lipsius (Berichte der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch., phil.-hist. Kl. 1885 p. 416) nimmt an, daß die Aufführungen der Tragödien und die der Komödien an besonderen Tagen stattgefunden haben, und zwar, daß der den Komödien bestimmte (einzige) Spieltag den für die Tragödien bestimmten (zwei) Spieltagen vorausgegangen sei.

Etwa seit Mitte des 4. Jahrh. (v. Chr.) wurde es in Athen Sitte, daß, während bis dahin immer nur neue Dramen aufgeführt worden waren, mit jedem tragischen und komischen Agon die Aufführung eines Dramas der klassischen Dichter (einerseits Aischylos, Sophokles, Euripides, andererseits Aristophanes, Poseidippos, Menander, Philemon), also je einer alten Tragödie und einer alten Komödie verbunden wurde.

Ausgaben für das Theater s. Kosten des Theaters.

Aussprache. Das Publikum im athenischen Theater achtete sehr auf korrekte Aussprache (vgl. Cic. Orat. 8, 25 u. 9, 27, andere Belegstellen sehe man bei Müller p. 194 A. 2). Bezeichnend ist auch die Thatsache, daß Hegelochos wegen des Aussprachefehlers *γαλῆν* statt *γαλήν'* (in Eurip. Or. v. 279) von Aristophanes (Batr. 203) verspottet wurde. Vgl. auch Dionys. Halic. de compos. verb. 11 (bei Müller p. 305 A. 1).

Automatische Theater s. Puppentheater.

Bart. Einen (an der Maske befestigten) Bart trugen die Schauspieler, welche Männer und noch rüstige Greise darzustellen hatten; in Jünglingsrollen und in den Rollen hinfälliger Greise erschienen die Schauspieler bartlos.

Bedachung. Bei den eigentlichen Theatern war nur das Bühnengebäude und die Bühne bedeckt, nicht dagegen die Orchestra und der Zuschauerraum. Der letztere konnte jedoch in römischer Zeit mit einem Zeltdache überspannt und so vor Sonnenbrand und Regen einigermaßen geschützt werden.

Die Odeien (theatra tecta) hatten vollständige Bedachung.

Begräbnisstätten im Theater s. Grabschriften.

Beifall. Den Beifall äußerten die Zuschauer im Theater durch Klatschen und durch Schreien. Vgl. Müller p. 305.

Bildsäulen pflegten im Theater Dichtern, Musikern, Schauspielern, banausischen Künstlern, namentlich aber auch politischen Persönlichkeiten (Feldherren, Kaisern u. a.) gesetzt zu werden; so befanden sich im Dionysostheater z. B. die Statuen des Themistokles und Miltiades, ebendort wurden dem Kaiser Hadrian von den Phylen 12 Standbilder errichtet. Vgl. Müller p. 79 f.

Billets s. Theatermarken.

Blitzmaschine s. Keraunoskopeion.

Bronteion (*βροντεῖον*), eine Vorrichtung zur Nachahmung des Donners, Donnermaschine; nach Pollux 4, 150 bestand sie in mit Steinen angefüllten Schläuchen, welche gegen Metallplatten geschlagen wurden (*τὸ δὲ βροντεῖον ὑπὸ τῇ σκηνῇ ὄπισθεν ἀσκοὶ ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκώματα.* — Suidas s. v. *βροντή· ἔστι δὲ καὶ μηχάνημά τι, ὃ ἐκαλεῖτο βροντεῖον. ὑπὸ τὴν σκηνὴν δὲ ἦν ἀμφιφορεὺς ψηφίδας ἔχων θαλαττίας· ἦν δὲ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψῆφοι κατήγοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀποτέλειον ἐοικότα βροντῇ.* — Eine anders konstruierte Donnermaschine wird von Heron (p. 263, 30) beschrieben, vgl. R. Schöne im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts Bd. V p. 73.

Budget des Theaters. Das Budget des Staatstheaters setzte sich sehr einfach aus folgenden Posten zusammen: A. Einnahmen: Die Theaterpacht (durch deren Zahlung der Theaterpächter das Recht auf Innebehaltung des Eintrittsgeldes erwarb). — B. Ausgaben: 1. Zu Lasten des Staates: a) die Baukosten; b) die Dichterhonorare; c) die Schauspielerhonorare; d) die den Chören und Schauspielern (den Dichtern und den Choregen?) gespendeten Preise; e) Zahlung des Eintrittsgeldes für die Proedriten (s. d.); f) Zahlung des Theorikon (s. d.) an die Bürger; g) die Kosten der Theaterpolizei. — 2. Zu Lasten des Theaterpächters: a) die Kosten der Instandhaltung des Gebäudes; b) die Kosten für die Instandhaltung der Theaterrequisiten; c) die Kosten der Erhebung des Eintrittsgeldes. (Vielleicht hatte der Theaterpächter auch den Choregen bei der scenischen Ausstattung der Stücke zu unterstützen.) — 3. Zu Lasten des Choregen (s. d.): die Kosten für die Zusammenbringung, Bekleidung, Beköstigung und Besoldung des Chores (und der Schauspieler?) während der Spielzeit und Vorbereitungszeit.

Bühne, der Spielraum der Schauspieler (gleichsam der „Sprechplatz“, *λογεῖον*, im Gegensatze zu dem Tanzplatze des Chors, der Orchestra). Die Bühne des griechischen Theaters hatte die Gestalt eines langen und schmalen Rechteckes, besaß also nur geringe Tiefe (vgl. Vitruv. 5, 7, 2: . . . . ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod *λογεῖον* appellant, ideo quod eo tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur; vgl. auch Pollux 4, 123 *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ*). Umschlossen war die Bühne von der Vorderwand des Bühnengebäudes, bzw. von der Dekorationswand, von den beiden Paraskenien und von der Orchestra. Stellte die Dekorationswand einen Palast dar, so befanden sich in ihr

drei Thüren, durch welche die Verbindung der Bühne mit dem Bühnengebäude hergeſtellt wurde, außerdem beſaß die Bühne einen Zugang zu jedem der beiden Paraſkenien. Mit der Orcheſtra lag die Bühne in der klaſſiſchen Zeit aller Wahrſcheinlichkeit nach auf faſt gleichem Niveau, ſo daß die Schauſpieler mittelſt weniger Stufen in die Orcheſtra und umgekehrt die Choreuten auf die Bühne gelangen konnten. Die gewöhnliche Annahme, daß die Bühne 10 bis 12 Fuß höher geweſen ſei, als die Orcheſtra, iſt (trotzdem daß ſie von Vitruv geſtützt wird) ſchon um deswillen ganz unglaublich, weil bei ſolcher Anlage das Sprechen zwiſchen Chor und Schauſpielern erſchwert worden wäre. Aus dieſem Grunde ſah ſich Müller, der an die erhöhte Bühne glaubt, zu der Hypotheſe genötigt, daß die Choreuten ſich auf einem in der Orcheſtra aufgeſchlagenen Gerüſte befunden hätten. Aber da begreift man nicht, warum die Bühne erhöht angelegt worden ſein ſollte, wenn dann doch durch ein Gerüſt ungefähre Niveaugleichheit zwiſchen Bühne und Orcheſtra hergeſtellt werden mußte. Die Erhöhung der Bühne über die Orcheſtra konnte Sinn erſt haben, als chorloſe Dramen üblich wurden (ſ. unter Chor), und die Orcheſtra folglich aufhörte, Tanzplatz des Chors zu ſein, oder doch nur ſelten noch dieſem Zwecke diente. Wurde vollends die Orcheſtra zur Einrichtung amphitheatraliſcher Sitzreihen tiefer gelegt, ſo ergab ſich daraus von ſelbſt eine Erhöhung der Bühne. (S. auch den Artikel Standort der Schauſpieler.) — Eingerichtet wurde das *λογεῖον* erſt nach Mitte des 5. Jahrhunderts vor Chr., bis dahin war die Orcheſtra Tanzplatz und *λογεῖον* zugleich geweſen.

In den Ruinen des Theaters zu Magneſia am Maiandros läßt ſich die innere Anlage der Skene noch wohl erkennen, namentlich aber auch feſtſtellen, daß der Fußboden der Skene (und folglich auch des Logeions) in gleichem Niveau mit der Orcheſtra lag. Vgl. Mitteil. d. kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſtituts. Athen. Abteil., Bd. XIX, p. 78.

Bühnengebäude (*σκηνή*), das die Bühne hinten abſchließende mehrſtöckige Gebäude, deſſen Räume zu Theaterzwecken (Aufbewahrung der Requiſiten ꝛc., Ankleidezimmer und dgl.) dienten.

Charonioi klimakes (*χαρώνιοι κλίμακες*), die aus dem unter der Bühne (und Orcheſtra) liegenden Kellerraume (oder Gange) nach der Bühne (*λογεῖον*) hinaufführende Treppe oder Leiter, auf welcher Schauſpieler, welche Geiſter Verſtorbener (z. B. den Polydor in Euripides' Hekabe) darſtellten, gleichſam wie aus der Unterwelt emporſtiegen. (Vgl. Pollux 4, 132: *οἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἑδωλίων καθόδους κείμεναι, τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν.*) Vgl. Müller p. 149 und namentlich Dörpfeld in den Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäologiſchen Inſtituts, Atheniſche Abteilung, Bd. XIX (1894) p. 73 ff., und dagegen Bethe p. 85 f.

Chiton ſ. Kleidung.

Chlamys ſ. Kleidung.

Chor. Unter Chor verſteht man die Geſamtheit derjenigen Schauſpieler, welche die ſtrophiſch gegliederten lyriſchen Teile eines Dramas unter Tanzbegleitung und Muſik zur Darſtellung brachten. In der Ökonomie des Dramas wird durch den Chor die Umgebung der dramatiſchen Perſonen angedeutet, welche die dramatiſche Handlung mit ihrer Anteilnahme begleitet und dadurch wenigſtens mittelbar auch Einfluß auf den Gang der Handlung ausübt. A. Der Chor der Tragödie. Der Chor bei Aiſchylos beſtand aus 12 Mitgliedern (*χορευταί*), von denen eins zugleich als Chorführer (*κορυφαῖος, χοραγός, χοροστάτης*) fungierte. Endgültig regelte erſt Sophokles den Beſtand des Chors. Darnach ſetzte er ſich aus 15 Mitgliedern zuſammen, nämlich 12 Choreuten (welche in 2 Halbchöre zu je 6 Mann ſich teilten), einem Chorführer und zwei Halbchorführern (vgl. Henſe, Der Chor des Sophokles. Berlin 1877; Muff, Die choriſche

Technik des Sophokles. Halle 1877). Der trag. Chor (von 15 Personen) zog von der Seite der Heimat in die Orchestra ein, indem er (in der Regel) so geordnet war, daß er in drei Langreihen (*στοῖχοι*) von je 5 Mann (die linke Reihe den Zuschauern, die rechte der Bühne zugekehrt) und folglich in 5 Breitreihen (*ζυγά*) zu je drei Mann sich gliederte. In der linken Reihe gingen die fünf stattlichsten Leute (die *ἀριστεροστάται*), darunter als mittelster der Chorführer selbst, vor und hinter ihm je ein Halbchorführer (*παραστάτης*); die Choreuten der mittleren Langreihe (des sog. *ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ*) hießen *λαυροστάται* (es waren die am wenigsten geachteten), diejenigen der rechten Reihe (*δεξιοστάται* oder *δεξιόστοιχοι*); die Choreuten der ersten und der letzten Breitreihe wurden *κρασπεδῖται* genannt. Der Einzug des Chors konnte erfolgen vor Beginn des Stückes oder aber während des Prologs (dann natürlich ohne Gesang) oder endlich nach Schluß des Prologs (dann mit Gesang). Das letztere Verfahren dürfte das üblichste gewesen sein. Also während des Einzuges oder doch bald nach demselben stimmte der Chor den ersten zusammenhängenden Gesangvortrag, die sog. Parodos, an. In gleicher Weise, wie der Einzug, nur nach der anderen Seite hin, erfolgte am Schlusse des Stückes der Abzug (die Exodos) des Chors. Dem ein- und abziehenden Chore schritt ein Flötenspieler voran. Über die Stellungen, welche der Chor während des Stückes einnahm, lassen genauere Angaben sich nicht machen; nur das darf wohl als gewiß bezeichnet werden, daß der Chor, wenn die Bühne (wie ja meistenteils) mit Schauspielern besetzt war, sich diesen zuwandte und also den Zuschauern den Rücken kehrte (ausgenommen bei dem Vortrage der Parabasen, bei welchem der Chor sich den Zuschauern zuwandte, vgl. Schol. zu Aristoph., Hipp. 508). Was den Vortrag anbetrifft, so wurden Trimeter einfach (vom Koryphaios) deklamiert, Tetrameter und Anapäste (auch in der Par- und Exodos) parakatalogisch gesprochen (d. h. mit Musikbegleitung deklamiert), die sonstigen Chorlieder (Parodoi, Stasima, Kommoi, Threnoi) gesungen. Mit dem Gesang verband sich bei den Parodoi (wenn sie nicht im Marsch vorgetragen wurden), bei den Stasima, wohl auch bei den Kommoi, stets aber bei den Hyporchematen (s. d.) der Tanz (s. d.), welcher aber vielfach nur von einem Teile des Chors ausgeführt wurde. Vgl. Müller p. 220 ff. -- B. Der Chor der Komödie. Der Chor der Komödie bestand aus 24 Personen (vgl. Vita Aeschyli ed. Westermann p. 123, 106: *χορὸς δὲ τῶν τραγῳδῶν συνέσταται ἐκ ιε´ ἀνδρῶν, ὁ δὲ τῶν κωμῳδοποιῶν ἐξ κδ´*). Zum Einzuge ordnete sich der Chor in sechs neben einander marschierende Reihen zu je 4 Mann. Im übrigen vergl. das über den tragischen Chor Gesagte.

Außer dem eigentlichen Chor, der in der Orchestra (nach Müllers sicherlich irriger Anschauung auf einem Gerüste in der Orchestra) seinen Standort (s. d.) hatte, trat nicht selten noch ein Nebenchor (s. d.) auf, sei es auf der Bühne selbst, sei es (den Zuschauern verborgen) hinter der Bühne in einem der Paraskenien. — Die Stellung, Einübung, Besoldung und Beköstigung des Chores während der Spiel- und Vorbereitungszeit war Sache des mit der Fürsorge für die betr. Aufführung betrauten Choregen (s. d.). Im Jahre 318 v. Chr. oder bald nachher übernahm der Staat die Choregie und ließ sie durch einen Kommissar (*ἀγωνοθέτης*) verwalten, welcher seinerseits die Kosten für die Ausrüstung der Chöre zu tragen hatte. In späterer Zeit scheinen die Choregie des Staates und die der Choregen neben einander üblich gewesen zu sein, vgl. Müller p. 339 f. — Man vgl. die folg. Artikel.

Choragos s. **Chorführer.**

Choreg (*χορηγός*), der Bürger, welcher die Stellung des Chors für die Aufführung einer Tetra- oder Trilogie, bzw. einer Komödie übernommen hatte. Die Choregen wurden (so scheint es) von dem den Agon leitenden Archon (s. d.) ernannt. Die Kostspieligkeit der

Choregie (s. d.) bedingte es, daß nur vermögende Bürger das Amt eines Choregen übernehmen konnten. Vermutlich fand in der Choregenwahl ein bestimmter Turnus statt. Vgl. Müller p. 331 ff. Bei den Lenaien war auch den Metoiken die Übernahme einer Choregie gestattet. Die frühere Annahme, daß die Choregen ihre Funktionen im Namen der Phylen, denen sie angehörten, ausgeübt hätten, ist unbegründet.

Choregeion (*χορηγεῖον*), das Haus, in welchem die Übungen und Proben des Chors (zugleich wohl auch die der Schauspieler) unter Leitung des Chorodidaskalos abgehalten wurden. Für die Beschaffung des Ch. hatte der Choreg zu sorgen (s. Choreg und Choregie).

Choregie (*χορηγία*). Unter Choregie versteht man die athenische Einrichtung, wonach für jede Tetra- oder Trilogie, bzw. für jede Komödie ein vermögender Bürger auf seine Kosten den Chor (s. d.) zu stellen hatte. Für die Tragödie wurde die Choregie vermutlich gegen Ausgang des 6. Jahrhunderts (nach den Reformen des Kleisthenes) eingeführt, für die Komödie um das Jahr 467 v. Chr. Der mit einer Choregie betraute Bürger, der sog. Choreg (s. d.), hatte die Verpflichtung, für die Zusammenbringung, Einübung, Bekleidung, Besoldung und Beköstigung des Chors (während der Spielzeit und der ihr vorausgehenden Einübungszeit) zu sorgen. Die Kosten einer Choregie waren demnach erheblich (Angaben darüber finden sich bei Lysias XIX § 42: [bezieht sich auf zwei Choregien] *Ἀριστοφάνης τοίνυν γῆν μὲν καὶ οἰκίαν ἐκτήσατο πλέον ἢ πέντε ταλάντων, κατεχορήγησε δὲ ὑπὲρ αὐτοῦ καὶ τοῦ πατρὸς πενταкισχιλίας δραχμάς;* XXI § 1: [bezieht sich auf das J. 411] *καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς;* § 4: [bezieht sich auf das Jahr 403] *ἐπὶ δὲ Εὐκλείδου ἄρχοντος κωμῳδοῖς χορηγῶν Κηφισοδώρῳ ἐνίκων, καὶ ἀνήλωσα σὺν τῇ τῆς σκευῆς ἀναθέσει ἑκκαίδεκα μνᾶς*). Es ist erklärlich, daß einerseits geizige Choregen die Ausgaben möglichst zu beschränken suchten, andererseits freigebige zu außerordentlichen Leistungen (Stellung eines vierten Schauspielers, eines Nebenchors u. dgl.) sich verstanden. In Zeiten wirtschaftlichen Niederganges wurde es wohl gestattet, daß mehrere Bürger zur Leistung einer Choregie sich verbanden. Die Kostspieligkeit der Choregie war übrigens eine der Ursachen, weshalb der Chor später mehr und mehr in Wegfall kam (seit 318/7?), namentlich in der Komödie. Vgl. Müller p. 331 ff., Lipsius, Bemerkungen über die dramatische Choregie, in den Berichten der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. 1885 p. 410, Bethe p. 256.

Chorent s. Chor.

Chorführer (*κορυφαῖος, χοραγός, χοροστάτης*). Der Ch. scheint als Dirigent des Chors in allen technischen Dingen gewaltet zu haben. Bei dem Einzuge des trag. Chors in die Orchestra hatte er seinen Platz in der Mitte der ersten Langreihe (s. Chor). „Der Koryphaios hat als Leiter des Chors im Dialog mit den Bühnenpersonen die chorische Partie zu übernehmen und recitiert vielleicht die Einzugs- und Auszugsanapästen der Parodos und Exodos, sowie die anapästischen Hypermetra während des Stückes; das Maß seiner Beteiligung am Vortrage der Kommoi, namentlich in wieweit er etwa mit den beiden Parastaten und Tritostaten seines *στοῖχος* abwechselt oder auch ganz schweigt, bleibt zweifelhaft. In der Parabase fällt ihm der Vortrag des *κομμάτιον*, der *ἀνάπαιστοι*, des *πνῖγος* und des *ἐπίρρημα* oder auch des *ἀντεπίρρημα* zu." Müller p. 217 f.

Chorodidaskalos (*χοροδιδάσκαλος*, wohl auch *χορολέκτης* und *χοροποιός* genannt), Chorlehrer, welcher die Übungen und Proben des Chors zu leiten hatte. Gleichbedeutend mit Ch. scheint Hypodidaskalos zu sein. In der älteren Zeit fungierte der Dichter zugleich als Chorlehrer, und wohl für diese Mühewaltung (nicht für seine Dichtung) erhielt er vom Staate ein Honorar.

Chorolektes s. Chorodidaskalos.

Chorapoios s. Chorodidaskalos.

Collegium artificum Dionysiacorum s. Vereine der Schauspieler.

Coulissen (*περίακτοι*). Auf der griechischen Bühne kamen (vermutlich seit Einführung der Hintergrundsdekoration) zwei Coulissen — die eine auf der rechten, die andere auf der linken Bühnenseite neben den zu den Paraskenien führenden Ausgängen — zur Anwendung. Dieselben bestanden in dreiseitigen, auf Zapfen ruhenden und drehbaren Prismen, welche auf jeder Seite entsprechend einer der drei üblichsten Hintergrundsdekorationen bemalt waren. Von den beiden hinter den Periakten gelegenen (zu den Paraskenien führenden) Thüren wurde angenommen, daß durch die eine (wohl die rechte vom Standpunkte des Schauspielers aus) der Weg zur Stadt, durch die andere (linke) der Weg in die Fremde führe. Vgl. Müller p. 119 ff. u. 157 f. [S. die Artikel Parodoi, Seiten und Thüren.] Vgl. auch Katablemata. Umdrehung beider Periakten fand nur bei Dekorationswechsel (s. d.) statt, Umdrehung nur einer (der rechten) Periakte deutete Scenenverwandlung (s. d.) an (Pollux IV 126: *εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τὸ πᾶν* [lies *τόπον*], *ἀμφότεραι δὲ χώραν ἀπαλλάττουσιν*). Vgl. Müller p. 163.

Dach s. Distegie.

Dekoration (vgl. auch Hemikyklion). Die Einführung derselben wird zugeschrieben von der Vita Aeschyli (ed. Westermann p. 121, 74 f.) dem Aischylos (s. d.), von Vitruv (VII praef. 11) dem Agatharchos (s. d.), von Aristoteles (Poet. 1449 a) dem Sophokles (s. d.). Die erste Angabe ist die richtige (erste Anwendung der D. in der Orestie, 458 v. Chr.).

Die Dekoration bestand vermutlich aus bemalten Vorhängen, welche an einem in einigem Abstande von der Bühnenhinterwand befindlichen Rahmenwerke befestigt wurden. In den frühesten Dramen des Aischylos fehlt jede Andeutung einer Dekoration (*Ἱκέτιδες, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*), im „Prometheus" scheint sie durch den Felsen, also durch ein Setzstück, vertreten worden zu sein. In den späteren Dramen des Ai. sowie in denen der übrigen Dramatiker läßt die Dekoration sich aus dem Texte mehr oder weniger deutlich erkennen. In der Tragödie stellte sie meist einen Palast oder Tempel, seltener (z. B. im „Aias") ein Zeltlager oder (wie im „Oid. Kol.") eine Landschaft dar. Im Philoktet und im Kyklops wird eine Höhle vorgeführt. In der Komödie wird der Hintergrund meist durch ein Privathaus (mit Söller) oder mehrere Häuser gebildet. Die Dekorationsmalerei (*σκηνογραφία*) scheint ziemlich entwickelt gewesen zu sein, doch läßt sich Sicheres darüber gar nicht angeben. (Vgl. Vitruv. 5, 6, 8: ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextera ac sinistra hospitalia . . . . genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum, horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus, comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus, satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topiarii speciem deformatis.)

Dekorationswand (*προσκήνιον*). Die Hintergrundsdekoration wurde befestigt an einer in geringer Entfernung vor dem Bühnengebäude zwischen den Paraskenien befindlichen Wand, welche wohl nur durch ein Holzgerüst gebildet wurde.

Dekorationswechsel. Dekorationswechsel fand auf der griechischen Bühne, welcher der Vorhang fehlte, nur beim Übergange von einem Stücke zum andern, nie

aber innerhalb eines und desselben Stückes statt. Aischylos' Eumeniden V. 235 und Sophokles' Aias V. 814 sind nur scheinbare Ausnahmen. Bewirkt wurde der Dekorationswechsel dadurch, daß man die nacheinander nötigen Dekorationen die eine vor der anderen anbrachte und dann immer die oberste seitlich (und zwar in zwei Hälften, die eine nach rechts, die andere nach links) wegzog, so daß dann die dahinter befindliche zum Vorschein kam. Vgl. Müller p. 162. Mit dem Dekorationswechsel war der Wechsel (d. h. die Umdrehung) auch der beiden Periakten verbunden (s. Coulissen u. Scenenverwandlung). Da übrigens bei den aufeinanderfolgenden Stücken einer Trilogie (bzw. Tetralogie) häufig dieselbe Dekoration bleiben konnte, so fand auch von Stück zu Stück der Dekorationswechsel nur selten statt. Wenn er aber vollzogen wurde, so geschah dies bei offener (und von den Schauspielern verlassener) Bühne. Eine Art Ersatz für den Dekorationswechsel bot die Anwendung des Ekkyklema dar (s. d.).

Demen, die attischen Landgemeinden (z. B. Eleusis, Kollytos, Salamis). Auch die D. veranstalteten (an den ländlichen Dionysien) scenische Aufführungen, deren Leitung dem Gemeindevorstand (Demarchon) oblag. Zur Aufführung gelangten nur Dramen, welche bereits in der Stadt gegeben worden waren.

Deuteragonist (*δευτεραγωνίστης*), der zweitbeste Schauspieler innerhalb der bei Aufführung eines Dramas zusammenwirkenden Schauspielergruppe.

Dexiostatai (*δεξιοστάται*), die in der rechten Langreihe des Chorzuges gehenden Choreuten (s. Chor).

Dexiostoichoi (*δεξιόστοιχοι*) s. Dexiostatai.

Dichoria (*διχορία, ἀντιχορία*), die Zweiteilung des Chors in zwei einander gegenüber stehende Gruppen oder Halbchöre (Pollux 4, 107: *καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχορία· ἔοικεν δὲ ταὐτὸν εἶναι παντὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον ἃ δ' ἀντᾴδουσιν ἀντιχόρια*).

Dichter. In der ältesten Zeit traten die Dichter in den von ihnen verfaßten Stücken auch selbst als Schauspieler auf (so Sophokles als Thamyris und Nausikaa, vgl. Vit. Soph. ed. Westermann p. 127, 26 u. Athen. I p. 20 F.). — Ein Dichter, welcher an einem dramatischen Agon sich zu beteiligen wünschte, mußte zunächst beim Archon (s. d.) um Gewährung eines Chors nachsuchen. Mit der Bewilligung des Chors war zugleich die Zuweisung einer bestimmten Schauspielergruppe an den Dichter verbunden. Nachdem diese Vorbedingungen erfüllt waren, hatte der Dichter die Einübung der Schauspieler vorzunehmen oder (und dann wohl zugleich mit der des Chors) durch den Chorlehrer vornehmen zu lassen. Alle Dichter, welche am Agon teilnahmen, erhielten aus der Staatskasse ein Honorar (s. d.), der Dichter aber, welcher über seine Mitbewerber siegte, außerdem in späterer Zeit noch einen Preis (s. d.). Vor der Aufführung seines Stückes erschien der Dichter auf Heroldruf in der Orchestra und brachte dort mit dem Chor und wohl auch mit den Choregen dem Dionysos eine Weinspende dar. Während der Aufführung scheint er sich in den Nebenräumen der Bühne aufgehalten zu haben. Vgl. Müller p. 373. Der siegreiche Dichter feierte ein Opferfest, bei welchem er die Choreuten (wohl auch die Schauspieler) und seine Freunde bewirtete, vgl. Müller p. 374.

Didaskalie. Über das Ergebnis jedes dramatischen Agons wurde von Staats wegen eine Urkunde (Didaskalie) aufgenommen, in welcher man die Namen der Dichter und der Protagonisten sowie das Urteil der Preisrichter verzeichnete. In späterer Zeit wurden die Didaskalien in Stein gegraben und öffentlich aufgestellt. Eine Anzahl der Didaskalien ist uns entweder inschriftlich (C. I. A. II 971 ff.) oder durch die Angaben der

Scholiasten ꝛc. noch erhalten. Aristoteles verfaßte ein (uns verlorenes) Buch über die Didaskalien.

Dikelisten, lakedämonische Mimen (Athen. XIV 621 E F).

Dionysien. a) Die ländlichen Dionysien, uraltes in den attischen Landgemeinden gefeiertes Dionysosfest, an welchem scenische Aufführungen tragischer und komischer Art veranstaltet wurden. b) Die städtischen oder großen Dionysien, seit Vertreibung der Perser gefeiert (im Monat Elaphebolion d. i. März); ein Hauptbestandteil der Feier war die Abhaltung der dramatischen Agone (s. Spieltermine und Wettkämpfe), welche drei Tage währten. Ein drittes, ebenfalls scenisch gefeiertes, Dionysosfest waren die Lenaien (s. d.).

Dionysos. Bei den scenischen Aufführungen an den Dionysosfesten wurde das Bild des Dionysos durch die Epheben aus dem Lenaion nach der Orchestra des Theaters gebracht und dort aufgestellt. Vgl. Müller p. 367.

Dionysostheater in Athen, als steinernes Theater erbaut nach Ol. 70, 1 (nach dem Zusammenbruche der ἴκρια), doch vermutlich nur mit hölzernem Bühnengebäude versehen; dann umgebaut, verschönert, vielleicht auch erweitert, jedenfalls aber nun mit steinernem Bühnengebäude ausgestattet, unter der Finanzverwaltung des Redners Lykurg (die Vollendung dieses Umbaues wird in das dritte Jahr der Ol. 112 anzulehen sein), vgl. Müller p. 86 f. Im Beginn der Kaiserzeit wurden marmorne Thronsessel für die zur Proedrie berechtigten Personen aufgestellt, wahrscheinlich auch das Proskenion vorgeschoben und die Bühne mit Seitenbauten versehen (vgl. Julius in Lützows Ztschr. f. bild. Kunst XIII 236). In dieselbe Zeit dürfte auch die Pflasterung der Orchestra und die Errichtung einer Balustrade zwischen dieser letzteren und dem Zuschauerraume fallen; später, vielleicht erst nach 267 n. Chr., wurde ein Neubau der Bühne (unter teilweiser Benutzung des vorhandenen Materials) vorgenommen. Plan des Dionysostheaters z. B. bei Müller p. 89, Abbildung z. B. bei Baumeister.

Diphthera (*διφθέρα*), ein kurzer, lederner Chiton, den Schauspieler in Hirtenrollen trugen.

Distegie (*διστεγία*). Mehrfach werden in den griech. Dramen Personen auf dem Dache eines Palastes oder Hauses befindlich vorgeführt (z. B. der Wächter im Eingange von Aischylos' Agamemnon, Orest in der gleichnamigen Tragödie des Euripides, Antigone und der Pädagog in Euripides' Phönissen, Bdelykleon in Aristophanes' Wespen). Um die Darstellung solcher Scenen zu ermöglichen, war hinter der Dekorationswand ein Gerüst, die sog. *διστεγία*, aufgeschlagen. Die oberste Balkenlage desselben, parallel laufend mit dem oberen Rande der ein Gebäude darstellenden Dekoration oder auch ihn noch überragend, bezeichnete dann das (platte) Dach des Gebäudes. Tiefer liegende Balkenlagen konnten unterhalb der Fenster der oberen Stockwerke des auf der Dekoration gemalten Gebäudes hinlaufen, so daß Personen, welche auf einer solchen Balkenlage standen, aus diesen Fenstern hinauszusehen vermochten. Die oberste Balkenlage konnte auch für Göttererscheinungen benutzt werden. (Pollux, 4, 129: *ἡ δὲ διστεγία ποτὲ μὲν ἐν οἴκῳ βασιλείῳ διῆρες δωμάτιον, οἷον ἀφ' οὗ ἐν Φοινίσσαις Ἀντιγόνη βλέπει τὸν στρατόν, ποτὲ δὲ καὶ κέραμος, ἀφ' οὗ βάλλουσι τῷ κεράμῳ· ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τι κατοπτεύουσιν ἢ γρᾴδια ἢ γύναια καταβλέπει.*) Vgl. Müller p. 140 f.

Donnermaschine s. Bronteion.

Doryphoremata (*δορυφορήματα*) s. Stumme Personen.

Dreifuß. Die frühere Annahme, daß dem Choregen, dessen Chor im scenischen Agon siegte, ein eherner Dreifuß als Siegespreis zuerkannt worden sei, ist durch die von

Lipsius und Brinck geführten Untersuchungen als irrig erwiesen worden. Nur die im kyklischen Agon siegreichen Choregen erhielten einen solchen Preis.

Ehrensessel s. Throne.

Einnahmen aus dem Theaterbetrieb. Da in Athen das Theatergebäude verpachtet war (s. Theaterpächter), so bildete die Theaterpacht die einzige aus dem Theaterbetriebe sich ergebende Einnahme, welche übrigens durch die sehr erheblichen Ausgaben für das Theater (s. Kosten) ohne Zweifel weit überschritten wurde, so daß der Staat als Theaterunternehmer einen bedeutenden Zuschuß zu leisten hatte.

Eintrittsgeld. Das Eintrittsgeld betrug im Dionysostheater zwei Obolen (26 Pf.) für die Person und für den Spieltag (vgl. Demosth. de cor. § 28). Preisabstufungen fanden nicht statt. Die Proedristen hatten vermutlich freien Eintritt, d. h. der Staat zahlte für sie das Eintrittsgeld dem Theaterpächter (vgl. Müller p. 298). Perikles führte (etwa um 454 v. Chr.) die Maßregel ein, daß allen Bürgern das Eintrittsgeld aus der Staatskasse gezahlt wurde (s. Theorikon), so daß thatsächlich alle Bürger freien Eintritt in das Theater hatten (wie dies vielleicht auch schon in der ältesten Zeit der Fall gewesen war).

Ekkyklema (*ἐκκύκλημα*), eine Maschinerie, mittelst deren Personen (bzw. Puppen) aus einer Thür der Dekorationswand hervorgerollt und dadurch Scenen, welche als im Innern des Gebäudes vor sich gehend gedacht werden sollten, den Zuschauern sichtbar gemacht wurden. Man hat sich die Maschine wohl einfach als einen niedrigen und breiten Rollwagen vorzustellen, welcher hinten entweder von Menschen geschoben oder durch ein Drehwerk bewegt wurde. Durch das E. wurde, freilich nur in der Illusion, ein Scenenwandel ohne Dekorationswechsel ermöglicht und also die Beobachtung der Einheit des Ortes umgangen. (Pollux 4, 148: *τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν* [? Wieseler wollte dafür *ὑφελκτὸν* lesen] *βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκήνην ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα. καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν, ἐφ' οὗ δὲ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, εἰςκύκλημα ὀνομάζεται· καὶ χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἑκάστην θύραν, οἱονεὶ καθ' ἑκάστην οἰκίαν.* — Schol. Arist. Ach. 408: *ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχάνημα ξύλειον τρόχους ἔχον, ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ δοκοῦντα ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ πράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε, λέγω τοῖς θεαταῖς.* — Eusthat. ad Il. p. 976. 15: *τὸ ἐγκύκλημα, ὃ καὶ ἐγκύκληθρον λέγεται, μηχάνημα ἦν ὑπότροχον, ὑφ' οὗ ἐδείκνυτο τὰ ἐν τῇ σκευῇ ἢ σκηνῇ.*) Vgl. Müller p. 142 ff. — Die erste bekannte Anwendung des E. findet sich in der Orestie (458 v. Chr.). Nach 438 v. Chr. scheint das E. außer Gebrauch gekommen zu sein (?), vgl. Bethe p. 100 ff.

Emmeleia (*ἐμμέλεια*) s. Tanz.

Eorema (*ἐώρημα*) s. Göttererscheinungen.

Ephaptis (*ἐφαπτίς*), eine kleine purpurne Chlamys, welche Schauspieler in Krieger- und Jägerrollen trugen.

Epimeletai (*ἐπιμεληταί*), Beamte, welche die Aufsicht über den Chor führten (Suidas: *ἐπιμεληταί· ἐχειροτονοῦντο τῶν χορῶν, ὡς μὴ ἀτακτεῖν τοὺς χορευτὰς ἐν τοῖς θεάτροις*).

***Ἐπισκήνιον*,** ein Wort dunkler Bedeutung. (Hesych.: *ἐπισκήνιον· τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγώγιον.*) Bei Vitruv. VII 5, 5 bezeichnet episcaenium ein auf die Hinterwand der Bühne gesetztes Stockwerk. Vgl. Müller p. 57.

Etat des Theaters s. Budget.

Exodos (*ἔξοδος*), der Auszug des Chors bei Ende der Aufführung und der dabei vorgetragene Gesang.

Exostra (*ἐξώστρα*), vermutlich eine dem Ekkyklema (s. d.) ähnliche Maschine (Pollux 4, 129: *τὴν δὲ ἐξώστραν ταὐτὸν τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν.* — Hesych.: *ἐξώστρα· ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸ ἐκκύκλημα*). Vgl. Müller p. 148.

Flöte. Die Flöte war das übliche Musikinstrument, mit dessen Spiele der Vortrag der gelungenen und parakatalogisch (s. Parakataloge) deklamierten Abschnitte des Dramas begleitet wurde. Vgl. Müller p. 192.

Flötenspieler. Der bei den dramatischen Aufführungen mitwirkende Flötenspieler trat mit dem Chore auf und hatte seinen Platz auf der Thymele (s. d.).

Flugmaschine s. Göttererscheinungen.

Frauen. Den Frauen war, wie man aus dem Vorhandensein von für Priesterinnen und andere Frauen bestimmten Ehrensesseln im Dionysostheater schließen muß, der Zutritt zum Theater (oder doch zum tragischen Agon) gestattet. In welchem Maße aber die Frauen das Theater wirklich zu besuchen pflegten, entzieht sich unserer Kenntnis. — Schauspielerinnen waren den Griechen unbekannt. Der Grund, weshalb Frauen von der Bühnenthätigkeit ausgeschlossen wurden oder vielmehr ausgeschlossen waren, kann nur in socialen Verhältnissen enthalten gewesen sein. Wenn Oehmichen (Bühnenwesen der Griechen u. Römer) annimmt, daß bei der Größe der griechischen Theater Schauspielerinnen physisch nicht genügend leistungsfähig gewesen sein würden, so ist das schwerlich zutreffend. In Bezug auf die Anwendung der Stimmmittel dürften Frauen doch wohl derselben Leistungen fähig sein, wie die Männer. Man denke nur an das, was unsere Opernsängerinnen leisten!

Fremde. Den Fremden (*ξένοι*) scheint der Eintritt in das Theater völlig gestattet gewesen zu sein.

Gage der Schauspieler s. Honorar.

Gang s. Unterirdischer Gang.

Gebärdenspiel. Da die griechischen Schauspieler durchweg Masken trugen, so konnten sie die darzustellenden Stimmungen und Leidenschaften äußerlich nur durch Gebärden des Leibes, bzw. der Glieder zum Ausdruck bringen. In der Tragödie scheint aber gleichwohl das Gebärdenspiel nur in sehr beschränkter Weise zur Anwendung gekommen zu sein, denn der sakrale Charakter der tragischen Aufführungen und die Rücksicht auf konventionelle Anstandsbegriffe (nach denen lebhafte Gebärden als unschicklich galten) bedingten eine möglichst ruhige Haltung der Schauspieler, denen überdies durch die Kothurne und durch die Stöcke, welche sie zu tragen pflegten, jede rasche Bewegung erschwert wurde. In der Komödie dagegen gestikulierten die Schauspieler vermutlich sehr lebhaft — wenigstens gestattete ihnen das ihre leichte Kleidung —, vielleicht sogar mit drastischer Übertreibung und Karikiertheit. Stummes Spiel war selten. Vgl. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1891), p. 200 ff.

Geistererscheinungen. Mehrfach treten in den griechischen Dramen Geister Verstorbener auf (z. B. Dareios in Aischylos' Persern, Klytaimestra in den Eumeniden, Polydor in Euripides' Hekabe). Die Schauspieler, welche diese Rollen durchzuführen hatten, stiegen mittelst einer Leiter (*χαρώνιοι κλίμακες*) aus dem unter der Bühne gelegenen Kellerraume wie aus der Unterwelt hervor oder wurden auch mittelst einer besonderen Vorrichtung, welche unseren Versenkungen ähnlich gewesen sein mag und *ἀναπιέσματα* (s. d.) genannt wird, emporgehoben. (Vgl. jedoch Bethe p. 85.) Der den Geist des Dareios (in Aischylos' Pers.) spielende Schauspieler mag sich in dem Grabmal versteckt gehalten haben, bis er aus diesem herauszusteigen hatte. — Das Erscheinen eines Hausgespenstes war ein in der neueren att. Komödie (und im Mimus) beliebtes Motiv.

Geranos (*γέρανος*), ein Krahn, der benutzt wurde, um Leichen von der Bühne emporzuziehen (Pollux 4, 130: *ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά ἐστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα τὸ Μέμνονος*).

Göttererscheinungen. Götter treten in den griechischen Dramen sehr häufig auf, in denen des Euripides selbst regelmäßig, besonders am Schlusse des Stückes, so daß der „deux ex machina" sogar sprüchwörtliche Bedeutung erlangt hat. Auf der Bühne erfolgte das Auftreten der Götter nur selten durch die von den Schauspielern auch sonst benutzten Zugänge (so z. B. in Soph. Aias, Aphrodite im Prolog des Hippolyt, Dionysos in den Bakchen ꝛc.), es erschienen vielmehr die Götter meist gleichsam in der Luft schwebend, so daß ihre plötzliche Beteiligung an der Handlung den Eindruck des Übernatürlichen machte. Diese Art des Auftretens wurde wohl meist auf folgende Weise ermöglicht. Hinter der Dekorationswand befand sich ein Gerüst (Distegie, s. d.), dessen oberste Balkenlage mit dem obersten Rande der Dekoration parallel lief oder ihn noch überragte. Von dieser Balkenlage aus war nun an einer Stelle (etwa in der Mitte) eine Brücke nach einem Fenster des dahinter liegenden Bühnengebäudes hergestellt, auf welcher eine Art von Wagen, in dem der den Gott darstellende Schauspieler stand, durch ein Drehwerk rasch nach dem vorderen Rande des Gerüstes (oberhalb der Dekoration) hin bewegt werden konnte. Der Effekt, den ein solches schnelles und anscheinend wunderbares Nahen des Gottes hervorbringen mußte, konnte noch dadurch gesteigert werden, daß oberhalb des Gerüstes (der Distegie) eine Wolkendekoration gespannt war und dann beim Heranfahren des Götterwagens für einen Augenblick nach rechts und links auseinandergezogen wurde, um sich sofort wieder zu schließen, nachdem der Wagen hindurch gefahren war. Doch läßt sich diese Einrichtung nur vermuten, nicht nachweisen. Auch auf andere Arten wurde das Erscheinen von Göttern bewirkt, etwa durch Aufzug mittelst eines auf der Distegie stehenden Krahnes oder durch Herablassen aus einer im Dache der Bühne angebrachten Öffnung mittelst eines Taues. Eine ganz allgemein als *μηχανή* bezeichnete Maschinerie für Göttererscheinungen scheint sich hinter der linken Periakte befunden zu haben (Pollux 4, 128: *ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος. ὃ δ' ἐστὶν ἐν τραγῳδίᾳ μηχανή, τοῦτο ἐν τῇ κωμῳδίᾳ κράδη*). Daher der Ausdruck *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*. Eine ähnliche Maschine (zum Emporheben und Schwebenlassen von Personen) scheint das *αἰώρημα* oder *ἑώρημα* gewesen zu sein (Pollux 4, 131: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς*. — Suid. s. v. *ἑώρημα· ὁ Βελλεροφόντης διὰ τοῦ Πεγάσου τοῦ πτερωτοῦ ἐπεθύμησεν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν· καί φησιν Εὐριπίδης „ἄγ' ὦ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτερόν" μετέωρος δὲ αἴρεται ἐπὶ μηχανῆς· τοῦτο δὲ καλεῖται ἑώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατῆγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι πολοῦντας*). Eine dritte Göttermaschinerie, wahrscheinlich die oben beschriebene Gerüstvorrichtung, war das *θεολογεῖον* (Pollux 4, 130: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ*). Mitunter scheinen Götter, namentlich Meergötter, nur gemalt (und zwar auf einer Periakte) dargestellt worden zu sein (Pollux 4, 126: *καὶ θεούς τε θαλαττίους ἐπάγει [ἡ ἀριστερὰ περίακτος] καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ*). Vgl. Müller p. 151 ff. — Daß die erwähnten Maschinen auch zum Emporziehen, bzw. zum Herablassen von Schauspielern, welche in der Luft schwebende Menschen (z. B. den Trygaios) darstellen sollten, benutzt werden

konnten, ist selbstverständlich. S. auch **Krade** und **Geranos**. — Eigenartige Anschauungen über die Flugmaschine hat Bethe p. 142 entwickelt.

Grabschriften, welche im Dionysosth. und im Odeion des Herodes Attikus in ziemlicher Zahl gefunden worden sind, scheinen zu bezeugen(?), daß das Theater auch als Begräbnisstätte diente, indessen sind die näheren Umstände dieses Gebrauches unbekannt. Auffällig ist das Vorkommen auch christlicher Grabschriften. Vgl. Müller p. 81.

Grundriß des Theaters. Über den Grundriß des (römischen und) griechischen Theaters giebt Vitruv V (6 und) 7 verhältnismäßig ausführliche Vorschriften, welche freilich der Klarheit vielfach entbehren und dadurch zu lebhaften Auseinandersetzungen unter den Archäologen geführt haben (vgl. Müller p. 15 ff.: Öhmichen, Der griechische Theaterbau, Berlin 1886, wozu wieder Müllers Schrift „Die neueren Arbeiten rc." zu vergleichen ist). Einen besonderen Stein des Anstoßes bildet Vitruvs Angabe, daß die Bühne erhöht gewesen sei, da sie namentlich mit den Ergebnissen der von Dörpfeld geführten Untersuchungen im Widerspruche steht (vgl. die Artikel **Bühne** und **Standort**). Ein näheres Eingehen auf die betr. Streitfragen ist hier unthunlich, schon weil dazu die Beigabe von Zeichnungen erforderlich wäre.

Hahnenkämpfe wurden jährlich einmal im Theater des Dionysos abgehalten. (Aelian. V. H. 2, 28: *μετὰ τὴν κατὰ τῶν Περσῶν νίκην Ἀθηναῖοι νόμον ἔθεντο ἀλεκτρυόνας ἀγωνίζεσθαι δημοσίᾳ ἐν τῷ θεάτρῳ μιᾶς ἡμέρας τοῦ ἔτους.*) Vgl. Müller p. 77.

Hegelochos, tragischer Schauspieler zu Euripides' Zeit, spielte den Orest, wobei er sich in v. 279 des Aussprachefehlers *γαλῆν* statt *γαλήν'* schuldig machte und dafür von Aristophanes (Batr. 203) verspottet wurde.

Hemikyklion (*ἡμικύκλιον*), eine Theatermaschine oder Dekoration, über welche Pollux 4, 131 f., folgende, leider sehr unklare Angabe macht: *τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεία δηλοῦν πόρρω τινὰ τῆς πόλεως τόπον ἢ τοὺς ἐν θαλάσσῃ νηχομένους.* Nach den letzten Worten und nach dem Namen möchte man glauben, daß das H. eine panoramaartige, perspektivisch gemalte Dekoration war, welche einen halbkreisförmigen Ausschnitt der Bühne umschloß und auf welcher die dargestellten Gegenstände (z. B. Schiffe) um so ferner erschienen, je weiter sie sich im Hintergrunde befanden.

Hemistrophion (*ἡμιστρόφιον*), eine Theatermaschine, vermutlich ein Krahn, der in einem Halbkreis bewegt werden konnte; die Art der Anwendung ist unklar.

Hermon, komischer Schauspieler zur Zeit des Aristophanes. Vgl. Müller p. 188 Anm. 3.

Hilarotragödie (*ἱλαροτραγῳδία*), Travestie einer Tragödie, bzw. tragischer Scenen. Die Erfindung dieser zweifelhaften Kunstgattung, welche besonders von den unteritalischen Phlyaken (s. d.) gepflegt wurde, wird dem Dichter Rhint(h)on (aus Tarent oder Syrakus, um Mitte des 4. Jahrhunderts) zugeschrieben (vgl. Boeldcr, Rhintonis fragmenta. Halle, 1887; Susemihl, Geschichte der griechischen Dichtung im Zeitalter der Alexandriner, Bd. I, p. 229). Stoff für die H. lieferten namentlich Euripides' Tragödien.

Himation s. **Kleidung**.

Himmel. Eine den Himmel darstellende Dekoration scheint auf dem griechischen Theater nicht üblich gewesen zu sein. Sollte man aber doch sie angewandt haben, so muß sie oberhalb hinter der Distegie (s. d.) ausgespannt gewesen sein.

Honorar der Dichter. Den Dichtern, welche an einem tragischen oder komischen Agon sich beteiligt hatten, wurden von Staats wegen Honorare gezahlt; über die Höhe derselben ist nichts überliefert. Vermutlich aber wurde das Honorar nicht als ein Ehren-

sold für die Schöpfung eines dramatischen Dichtungswerkes aufgefaßt, sondern als eine Entschädigung für die Mühewaltung, welcher der Dichter sich dadurch unterzog, daß er die Aufführung seines Stückes vorbereitete, indem er mit Schauspielern und Chor Proben abhielt.

Honorar der Schauspieler. Das Honorar der Schauspieler wurde (in Athen) von der Staatskasse gezahlt. Über die Höhe der Honorarbeträge fehlen uns alle Nachrichten. Von nur mittelbarem und geringem Werte ist die inschriftliche Angabe (Corp. Inscr. Graec. II 1845 [Kerkyra]) aus dem 2. oder 3. Jahrhundert v. Chr., daß einmal 3 Auleten, 3 Tragöden und 3 Komöden (oder je 3 Gruppen von Trag. und Kom.?) ein Gesamthonorar von 50 korinthischen Minen (= etwa 1260 Mark) und freie Verpflegung erhalten haben. Vgl. Müller p. 345 und 409. Reichliche Honorare zahlten gelegentlich die (makedonischen ꝛc.) Fürsten, wenn sie Schauspieler an ihre Höfe kommen ließen. Vgl Müller p. 345.

Hypoboleus (ὑποβολεύς). Plutarch (Reip. ger. praec. 17, 5 p. 813 F.) giebt an, daß die Schauspieler den Weisungen des ὑπ. Folge leisten (*μιμεῖσθαι τοὺς ὑποκριτάς, πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῷ ἀγῶνι προςτιθέντας, τοῦ δὲ ὑποβολέως ἀκούοντας καὶ μὴ παραβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων*). Der ὑπ. scheint demnach ein Bühnenbeamter gewesen zu sein, welcher darauf zu achten hatte, daß die Schauspieler den rhythmischen Takt (beim Gesange und bei der parakatalogischen Deklamation) innehielten. Müller p. 195 f. A. 5 will, unter Bezugnahme auf den Vortrag der homerischen Gedichte ἐξ ὑποβολῆς (d. h. mit Ablösung verschiedener Rhapsoden), unter ὑπ. einen Regisseur verstehen, der dafür sorgt, daß bei den Wechselreden ein jeder beteiligter Schauspieler an richtiger Stelle einfällt. Andere fassen ὑπ. als Souffleur auf.

Hypodidaskalos (ὑποδιδάσκαλος). Unter H. scheint ein gewerbsmäßiger Chorlehrer (s. Chorodidaskalos) verstanden werden zu müssen. Vgl. Müller p. 358.

Hyporchema (ὑπόρχημα), ein Chorlied mit aufregendem Rhythmus, dessen Vortrag mit lebhaftem Tanz verbunden war. Besonders üblich waren (ursprünglich) Hyporchemata im Satyrdrama und in der Komödie. Vgl. Müller p. 223.

Hyposkenion (ὑποσκήνιον), der Raum bzw. der Unterbau unter der Bühne und namentlich die diese nach vorn abschließende Stützwand desselben; bei Athenäus XVI, 31 wird das Wort in der Bedeutung „Bühnengebäude" gebraucht. (Pollux 4, 124: *τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.*) Vgl. Müller, p. 56.

Ikria (ἴκρια oder ξύλα), die hölzernen Sitzstufen (Bänke) im alten Dionysosth.; sie brachen im Jahre 1 der Ol. 70 zusammen, und dieser Vorfall soll Anlaß zur Erbauung des steinernen Theaters gegeben haben (vgl. den Artikel Zuschauerraum). Ob die von Aristophanes, Thesmoph. 395, erwähnten ἴκρια noch hölzerne Sitzbänke bezeichnen, ist zweifelhaft, denn vgl. die Equites 754.

Illusion. Da auf der griechischen Bühne die Dekoration (s. d.) nur in sehr beschränktem Umfange angewandt wurde, da das Kostüm (s. d.) der Schauspieler ein rein konventionelles war, und da künstliche Beleuchtung der Bühne nicht stattfand, so konnte die Illusion nur in sehr beschränktem Maße erzielt werden. Der Einbildungskraft der Zuschauer blieb es überlassen, das zu ergänzen, was auf der Bühne nur angedeutet oder auch nicht einmal angedeutet wurde.

Individualität. Da nach Charakteren abgegrenzte Rollenfächer (s. d.) von der griechischen Bühnenpraxis nicht anerkannt wurden, sondern die Rollenverteilung (s. d.) lediglich nach Maßgabe der größeren oder geringeren technischen Schwierigkeit der einzelnen

Rolle erfolgte, so konnte die Individualität der Schauspieler bei weitem nicht in dem Maße zur Geltung kommen, wie auf der neuzeitlichen Bühne. Hindernd wirkte auch die schwerfällige Kostümierung der tragischen Schauspieler. Nichtsdestoweniger blieb selbstverständlich einiger Spielraum zur Bethätigung der Individualität doch übrig, so daß unter Umständen auch der dramatische Dichter bei Abfassung seiner Stücke sich veranlaßt sah, auf die Persönlichkeit der ihm zur Verfügung stehenden Schauspieler Rücksicht zu nehmen, wie dies von Sophokles (Vita Soph. ed. Westermann § 127) berichtet wird.

Inscenierung. An der Inscenierung eines Dramas beteiligten sich der Dichter (oder dessen Stellvertreter), der Chorlehrer und der Choreg, letzterer aber wohl nur mittelbar, außerdem selbstverständlich der Maschinenmeister und der Hypoboleus (s. d.).

Juba II., König von Mauretanien (regierte 25 v. Chr. bis 23 n. Chr., vgl. Mommsen, Römische Geschichte, Bd. V, 2. Aufl., p. 628 f.), Polyhistor und Litterat, verfaßte unter zahlreichen anderen geschichtlichen und archäologischen Schriften auch eine Geschichte des Theaters, auf welcher wahrscheinlich die das Bühnenwesen betreffenden Angaben in Pollux' (s. d.) Onomastikon beruhen.

Kassen. Die Theaterkassen befanden sich vermutlich an den beiden Eingängen zur Orchestra, vgl. Müller p. 299 A. 1.

Katablemata (*καταβλήματα*), Coulissendekorationen (Pollux 4, 131: *καταβλήματα δὲ ὑφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν ἔχοντες γραφὰς τῇ χρείᾳ τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δ' ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον*). Durch die Katablemata konnten also die Coulissenbilder über die Dreizahl hinaus vervielfältigt werden.

Katatome s. Orchestra.

Keraunoskopeion (*κεραυνοσκοπεῖον*), eine Vorrichtung zur Nachahmung des Blitzes. Nach Pollux (4, 130) bestand sie in einer *περίακτος ὑψηλή*, was man wohl so aufzufassen hat, daß sie an dem Kopfende einer Periakte angebracht war (möglicherweise nur eine Öffnung, durch welche lange brennende Fackeln geschwungen, bzw. geschleudert wurden). Vgl. Müller p. 157.

Kerkis (*κερκίς*), eine keilförmiger Abschnitt (cuneus) der Sitzreihen.

Kleidung der Schauspieler. A. Bestandteile der Kleidung des Schauspielers in der Tragödie: a) Polster auf Brust und Leib (*προστερνίδιον* und *προγαστρίδιον*); b) ein über diese Polster gezogenes Tricotwams; c) ein hochgegürteter, langärmeliger *χιτών*, meist hellfarbig und mit horizontalen oder vertikalen Streifen versehen oder auch mit Ornamenten bestickt, in den Rollen der Flüchtlinge und Unglücklichen aber dunkelfarbig, wohl auch schmutzig und zerlumpt; d) (in Frauenrollen) ein purpurnes Schleppkleid (*συρτὸς πορφυροῦς*); e) ein Obergewand, und zwar entweder ein länglicher Überwurf (*ἱμάτιον*), der wie ein Shawltuch um den Leib geschlagen wurde, oder eine Art rund geschnittener Mantille (*χλαμύς*), die mit einer Spange auf der rechten Schulter zusammengehalten wurde (sowohl die Himatia wie die Chlamydes konnten von verschiedener Farbe, verschiedenem Schnitte und verschiedener Ausschmückung sein; eine besondere Art des Überwurfes, netzartig geflochten und bis auf die Füße herabreichend, das sog. *ἀγρηνόν*, trugen die Seher; den Jägern und Kriegern war die sog. *ἐφαπτίς* eigen, eine kleine purpurne Chlamys; Königinnen bekleideten sich mit einem weißen, purpurverbrämten Himation); f) Kopfbedeckungen wurden, mit Ausnahme der Perücken, nur gelegentlich gebraucht, so die persische *τιάρα*, für Frauenrollen die *καλύπτρα* (Haubenschleier) und die *μίτρα* (Stirnband); die auf der Reise begriffene Ismene im Oid. Kol. trägt einen breitkrämpigen Hut; in welchem Umfange Bekränzung üblich war, ist nicht recht ersichtlich; g) als Schuh der Tragöden war der Kothurn üblich, ein Schuh mit

viereckiger Holzsohle und einem hölzernen Untersatze; h) Götter und Heroen trugen ihre Attribute bei sich, Fürsten und Krieger Waffen (aber wohl nicht regelmäßig). Das Gesamtkostüm der Tragöden war rein konventionell, unschön und namentlich (wegen der Polsterung, der langen Kleider und des Kothurns) schwerfällig, letzteres in solchem Grade, daß es den Gang unsicher machte, weshalb die Schauspieler sich mit Stäben zu stützen pflegten. Die tragischen Choreuten waren, des Tanzes wegen, leichter gekleidet, trugen namentlich statt des Kothurns die κρηπίς, einen niedrigen Schuh. Vgl. Müller p. 226 ff. — B. Die Kleidung im Satyrspiel. Die Kleidung der Schauspieler im S. war im wesentlichen dieselbe, wie in der Tragödie, nur etwas leichter, namentlich war das ἱμάτιον kürzer. Die Silene trugen eine zottige Gewandung. Die Choreuten waren nur mit dem Tricot bekleidet (also anscheinend nackt) und trugen einen Schurz mit dem Phallos. Vgl. Müller p. 241. — C. Die Kleidung in der alten Komödie. Die Kleidung in der alten Komödie war ungefähr die des Alltagslebens, nur kariiert und mit grotesken Zuthaten versehen. Zu den letzteren gehörte namentlich der Phallos, der selbst in Frauenrollen getragen wurde. Häufig scheinen die Komöden aber nur mit dem (über das Bauchpolster gezogenen) Tricotwams oder auch in einer Art Jacke mit Hose aufgetreten zu sein. Die Schuhe der Komöden waren niedrig. Wenn die Beschaffenheit des Stückes es erforderte, kamen phantastische Kostüme zur Anwendung, so namentlich um die Tierchöre (Wespen, Vögel, [der Chor der Frösche befand sich hinter der Bühne]) und den Wolkenchor zu kennzeichnen, wenn auch die angewandten Mittel recht einfacher Art waren. — D. Die Kleidung in der neueren Komödie. Die Kleidung in der neueren Komödie war die des gewöhnlichen Lebens und als solche nach Geschlecht, Alter und Stand der darzustellenden Personen mannigfaltig verschieden, in Einzelheiten wohl auch abhängig von persönlichen Liebhabereien der Schauspieler. S. auch Maske und Perücke. Vgl. Müller p. 247 ff.

Kleophon s. Perikles und Theorikon.

Knieen. Das Niederknieen (betender oder schutzflehender) Personen ist in den griechischen Dramen verhältnismäßig sehr häufig. Die Einnahme dieser Körperstellung scheint folglich für die Schauspieler trotz des schwerfälligen Kostüms und des Kothurns keine sonderliche Schwierigkeit gehabt zu haben; vielleicht aber wurde sie nur andeutungsweise vollzogen.

Komponist. In der ältesten Zeit komponierte der dramatische Dichter selbst die zum Gesangvortrag mit Musikbegleitung bestimmten Teile seiner Dramen. Später wurde vermutlich die Komposition von einem besonderen Tonsetzer vollzogen.

Konistra s. Orchestra.

Kopha prosopa s. Stumme Personen.

Kordax s. Tanz.

Koryphaios s. Chorführer.

Kosten des Theaters. Die Kosten der Theaterverwaltung verteilten sich in folgender Art: 1. Die Baukosten trug der Staat; 2. die Kosten für die Unterhaltung des Gebäudes trug der Theaterpächter, welchem vermutlich auch (bezw. gemeinsam mit dem Choregen) die Kosten für die scenische Ausstattung der Stücke zufielen, ebenso wohl die Sorge für die Aufbewahrung des Theaterinventars; 3. die Kosten für die Ausrüstung ꝛc. der Chöre trugen die Choregen (s. Choregie); 4. die Honorare der Dichter und Schauspieler zahlte der Staat; 5. aus der Staatskasse wurde auch das Theorikon (s. d.) bestritten.

Kostüm s. Kleidung.

Kothurn (*ἐμβάτης, ὀκρίβας*, selten *κόθορνος*, das meist in der Bedeutung „Jagdstiefel“ gebraucht wird und erst im Lat. die übliche Bezeichnung für Holzschuh oder Stelzenschuh wurde), ein Schuh mit viereckiger Holzsohle und einem ca. 0,25 m hohen hölzernen Untersatze. Der Kothurn (angeblich von Aischylos [s. d.] erfunden) war die übliche Beschuhung der Tragöden. Vgl. Müller p. 238.

Krade (*κράδη*), eine krahnartige Maschine zum Emporheben von Personen (nach Pollux 4, 128 in der Komödie gebräuchlich: *ὃ δ' ἐστὶν ἐν τραγῳδίᾳ μηχανή, τοῦτο ἐν κωμῳδίᾳ κράδη*, dagegen Plut. Prov. 116: *κράδης ῥαγείσης· νῦν οὐχ ὁ σύκινος κλάδος, ἀλλ' ἡ ἀγκυρίς, ἀφ' ἧς οἱ ὑποκριταὶ ἐν ταῖς τραγικαῖς σκηναῖς ἐξαρτῶνται θεοῦ μιμούμενοι ἐπιφάνειαν ζωστῆρσι καὶ ταινίαις κατειλημμένοι*).

Kraspeditai (*κρασπεδῖται*), die in der ersten und in der letzten Breitreihe des Chorzuges gehenden Choreuten (s. Chor).

Krates, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr., spielte in Kratinos' Komödien. Vgl. Müller p. 188 A. 1.

Krepis (*κρηπίς*), ein niedriger Schuh, den die tragischen Choreuten trugen. Nach Istros (in der Vita Soph. [s. den Artikel Sophokles]) führte Sophokles für Choreuten und Schauspieler weiße Schuhe ein. Darnach scheint unter *κρηπίς* auch der Kothurnschuh verstanden werden zu müssen.

Laurostatai (*λαυροστάται*), die in der mittleren Langreihe des Chorzugs gehenden Choreuten (s. Chor).

Leichen. Die Leichen sind vermutlich immer durch Puppen dargestellt worden, da die Schauspieler, welche die Rollen der mit dem Tode abgegangenen Personen zu spielen hatten, darnach eine andere Rolle übernehmen mußten.

Lenaien, dionysisches, im Monat Gamelion (Januar) gefeiertes Fest, mit welchem [bis zur Stiftung der großen Dionysien? und dann wieder] von den letzten Decennien des 5. Jahrh. v. Chr. ab ein tragischer Agon, immer aber zugleich mit Aufführungen von Komödien verbunden war. Der Spieltermin der Lenaien währte zwei Tage.

Λήναιον, der dem Dionysos in Athen geweihte Bezirk (*τέμενος*) am Südostabhange des Burgfelsens. Dort stand neben einem andern Heiligtume des Gottes der eigentliche Kultustempel desselben (Paus. 1, 20, 3). Dort vielleicht fanden auch die Schauspielaufführungen statt, ehe das steinerne Theater erbaut war (Phot., Lex.: *Λήναιον· περίβολος μέγας Ἀθήνησιν, ἐν ᾧ τοὺς ἀγῶνας ἦγον πρὸ τοῦ τὸ θέατρον οἰκοδομηθῆναι.* — Bekker, Anecd. Gr. p. 278: *Λήναιον, ἱερὸν Διονύσου, ἐφ' οὗ τοὺς ἀγῶνας ἐτίθεσαν πρὸ τοῦ τὸ θέατρον ἀνοικοδομηθῆναι*). — Nach anderer Angabe war die *Ἀγορά* die älteste Schauspielstätte (Phot., Lex.: *ἴκρια· τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον*). Vgl. Wieseler, Disputatio de loco, quo ante theatrum Bacchi lapideum exstructum Athenis acti sint ludi scaenici. Göttingen 1860. Müller p. 82 ff.

Liebesscenen. Liebesscenen (zwischen Personen verschiedenen Geschlechts) sind der griech. Tragödie sowie der alten attischen Komödie gänzlich unbekannt, obwohl sich in der Tragödie oft genug Gelegenheit geboten haben würde (z. B. zwischen Antigone und Haimon, zwischen Aias und Tekmessa). Dadurch kam eine schwierige Aufgabe der schauspielerischen Darstellung in Wegfall. — Ob in der neueren att. Kom. Liebesscenen vorkamen, ist an sich recht wahrscheinlich, läßt sich aber nicht nachweisen. (Die römische fabula palliata gestattet keinen völlig sicheren Rückschluß.)

Logeion s. Bühne.

Lykon, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 9.

Lykurg, berühmter Redner, ließ, als er die Finanzverwaltung Athens leitete (338—326 v. Chr., Ol. 110, 3 bis Ol. 113, 3), das Dionysostheater umbauen und künstlerisch ausschmücken. Vgl. Müller p. 86. Lykurg traf auch die Einrichtung, daß ein Staatsexemplar (s. d.) der klassischen Tragödien im Staatsarchiv niedergelegt werden und bei den Aufführungen als Normaltext gelten sollte (Plut. Vit. X Or. p. 841 F.). Vgl. Nissen, De Lycurgi oratoris vita et rebus gestis, Kiel 1833.

Maschinenwesen. Das Maschinenwesen der griechischen Bühne bestand namentlich in folgenden Vorrichtungen: 1. Vorrichtungen, um Personen, welche Geister Verstorbener darstellten, aus der Tiefe aufsteigen zu lassen (s. Geistererscheinungen). 2. Vorrichtungen, um Personen (namentlich in Götterrollen) als in der Luft schwebend oder fliegend erscheinen zu lassen (s. Göttererscheinungen). 3. Vorrichtungen zur Nachahmung des Donners und Blitzes (s. Bronteion und Keraunoskopeion). 4. Eine Vorrichtung zu perspektivischer Darstellung von Gegenständen, welche als in der Ferne befindlich erscheinen sollten (s. Hemilyllion). 5. Das Ekkyklema (s. d.). Das Maschinenwesen leitete ein besonderer Maschinenmeister (*μηχανοποιός*).

Maske. Die griechischen Schauspieler (ebenso die Choreuten, die Statisten und selbst die Musiker) traten durchweg in Masken auf, ein Gebrauch, welcher — nachdem früher einfaches Bemalen des Gesichts üblich gewesen war — durch Thespis (s. d.) eingeführt und durch Aischylos (s. d.) weiter vervollkommnet worden sein soll. Die Maske, meist aus Leinwand, selten aus Holz oder Bast (vom *σκευοποιός*) verfertigt, bedeckte nicht das Gesicht allein, sondern den ganzen Kopf und war überdies zugleich mit einer Perücke verbunden, deren vorderer Teil an einem dreieckigen Aufsatz (*ὄγκος*) befestigt war (s. Ogkos). Je nach den darzustellenden Rollen wurden sehr zahlreiche Arten von Masken unterschieden (Pollux 4, 133 ff. giebt ein sehr ausführliches und interessantes Verzeichnis derselben). Die Charakteristik der Masken wurde namentlich durch die Gestaltung der Stirn, die Farbe des Gesichtes und die Art der Perücke bewirkt. Durch die Stellung der Augenbrauen (emporgezogen, niedergesenkt, gerunzelt rc.) suchte man die Stimmung auszudrücken. Vgl. Müller p. 270 ff., wo auch Abbildungen von Masken gegeben sind; Wibschel in Paulys Realencykl. V 1373 ff.; Arnold in den Verhandl. der Philologenversammlung zu Innsbruck p. 76. Daß durch die vorgestülpte Mundöffnung der Maske die Stimme des Schauspielers verstärkt (freilich auch ihr ein hohler Klang gegeben) wurde, ist nicht zu bezweifeln. Schwerlich aber ist dieser Umstand für die Einführung des Maskentragens so maßgebend gewesen, wie Oehmichen (Bühnenwesen der Griechen und Römer p. 249) es annimmt. Auch maskenlose Schauspieler vermögen mit ihrer Stimme einen weiten offenen Theaterraum auszufüllen, wie dies in den Mysterienaufführungen geschehen ist. Der Gebrauch der Maske im griech. Theater kann nur in der Absicht begründet gewesen sein, für das wegen der Größe des Theaters unwirksame (und vielleicht für unpassend erachtete) Mienenspiel einen Ersatz zu schaffen. Die Anwendung der Maske gewährte übrigens auch den Vorteil, daß sie die Übertragung mehrerer Rollen an einen Schauspieler erleichterte.

Mechane (*μηχανή*), eine Maschine, um Personen als in der Luft schwebend erscheinen zu lassen. S. Göttererscheinungen (Pollux 4, 128: *ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος*).

Metoiken. Schutzverwandte des athenischen Staates (im Gegensatze zu den Bürgern). Den Metoiken war es gestattet, bei den Lenaien eine Choregie zu übernehmen.

Mienenspiel. Da die griechischen Schauspieler stets in Maske auftraten, so war ihnen das Mienenspiel schlechterdings unmöglich. Die Bemalung der Maske bot selbst-

verständlich nur dürftigsten Ersatz. Konventionell aber konnte allerdings durch bestimmte Merkmale der Maske (Gesichtsfarbe, Form der Nase, Stellung der Augenbrauen) ein Charakter oder eine Stimmung wenigstens typisch angedeutet werden.

Mißfallen. Das Mißfallen wurde im Theater von den Zuschauern durch Pfeifen (*συριγμός*), eine Art Glucksen (*κλωσμός*) und Trampeln ausgedrückt (vgl. Pollux 4, 122: *τὸ μέντοι τὰ ἑδώλια ταῖς πτέρναις κατακρούειν πτερνοκοπεῖν ἔλεγον· ἐποίουν δὲ τοῦτο, ὁπότε τινὰ ἐκβάλοιεν, ἐφ' οὗ καὶ τὸ κλώζειν καὶ τὸ συρίττειν*). Vgl. Müller p. 305.

Mnesilochos, Sohn des Euripides, Schauspieler (Vita Eurip. ed. Westermann p. 134, 26).

Mobiliar. Da auf der griechischen Bühne nie ein Zimmer oder ein Gartenhaus dargestellt wurde, so bedurfte sie auch keines Mobiliars. Höchstens Sitzgeräte kamen gelegentlich zur Verwendung.

Molon, Schauspieler zu Euripides' Zeit (vgl. Aristoph. Batr. 55 und das Scholion dazu), spielte im Phönix des Euripides.

Musik. Der Vortrag der Gesangpartieen des Dramas und ebenso die parakatalogische Deklamation (s. Parakataloge) wurde mit Musik begleitet, und zwar meist mit Flötenspiel, seltener mit einem Saiteninstrumente.

Nacht. Nachtscenen sind in den griech. Dramen nicht selten. Da nun die Aufführungen am hellen Tage stattfanden und eine Verfinsterung der Bühne unmöglich war, so blieb es der Einbildungskraft der Zuschauer überlassen, das nächtliche Dunkel sich vorzustellen. In später Zeit erst scheint man die Nachtzeit auf der Bühne durch (an den Paraskenien?) angebrachte schwarze Vorhänge symbolisch angedeutet zu haben. Vgl. Müller p. 111.

Nausikrates, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. Vgl. Müller p. 188 A. 8.

Nebenchor, ein Chor, welcher neben und außer dem eigentlichen (auf der Orchestra befindlichen) Chore sei es auf der Bühne sei es in einem Seitenraume (*παρασκήνιον*) derselben Gesänge aufführte, wie z. B. der Chor der *προπομποί* in Aischylos' Eumeniden (v. 1010). Vgl. Müller p. 176.

Neoptolemos (*Νεοπτόλεμος*), tragischer Schauspieler um Mitte des 4. Jahrh. v. Chr., vielleicht Lehrer des Demosthenes. Vgl. Müller p. 187 A. 3.

Nikostratos (*Νικόστρατος*), berühmter tragischer Schauspieler des 4. Jahrh., der als *τραγικὸς ἄριστος* bezeichnet wird und auf den das Sprüchwort sich bezieht: „*ἐγὼ ποιήσω πάντα κατὰ Νικόστρατον*".

Obol, eine Münze im Werte von etwa 13 Pf. Zwei Obolen betrug das Eintrittsgeld in das Theater.

Odeion (*Ὠιδεῖον*). (Vgl. Wieseler in E.s und G.s Encykl. 83, 162; A. Müller in Philol. 23, 500, 35, 294, und Lehrb. p. 65 ff.: Klausen in Es. u. G.s Encykl. unter Odeion; Schillbach, Über das Od. des Herodes Attikus, Jena 1858.) [Hesych.: *ᾠδεῖον· τόπος, ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο.* — (Phot. u.) Suid.: *ᾠδεῖον ὥσπερ θέατρον, ὃ πεποίηκεν, ὥς φασι, Περικλῆς εἰς τὸ ἐπιδείκνυσθαι τοὺς μουσικούς· διὰ τοῦτο καὶ ᾠδεῖον ἐκλήθη ἀπὸ τῆς ᾠδῆς.*] Das Odeion ist also ein für Musikaufführungen und Deklamationsvorträge bestimmtes Gebäude, das auch für Bühnenzwecke gebraucht wurde. Die bauliche Anlage des O. war die gleiche, wie die des Theaters, nur war das O. stets bedeckt (daher auch *θέατρον ὑπωρόφιον*, theatrum tectum, genannt). — In Athen gab es drei Odeien: 1. das in der Nähe des Enneakrunos gelegene; Erbauungszeit unbekannt, aber jedenfalls vorperikleisch, von Lykurg vermutlich einem Umbau oder Neubau unterzogen.

2. Das neben dem Dionysosth. gelegene O. (Rundbau), von Perikles erbaut und für die von ihm gestifteten musikalischen Agone bestimmt, vollendet jedenfalls vor 444 v. Chr. 3. Das von Herodes Attikus bald nach 160 n. Chr. am Südwestabhange des Burgfelsens erbaute O.; von ihm sind noch Ruinen erhalten. Müller p. 101 ff. — Der dramatische *προάγων* (s. d.) wurde vermutlich in dem erstgenannten O. abgehalten.

Ogkos (*ὄγκος*), der dreieckige Aufsatz am Vorhaupt der Maske, welcher zur Befestigung des vorderen Teiles der Perücke diente (Pollux 4, 133: *ὄγκος δέ ἐστι τὸ ὑπὲρ τὸ πρόςωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβδοειδὲς τῷ σχήματι*).

Opfer. Der scenische Agon wurde vermutlich durch ein Reinigungsopfer eingeleitet, vgl. Müller p. 368. Nach Beendigung sämtlicher Agone wurde vermutlich ein Schlußopfer dargebracht, vgl. Müller p. 373.

Orchestes (*ὀρχηστής*): Athen. I p. 22 A: *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Καρκίνος, Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι* [!].

Orchestra (*ὀρχήστρα, κονίστρα, σίγμα*), der Spielraum, bzw. der Tanzraum des Chors, zwischen der Bühne und dem Zuschauerraume gelegen. (Andere Benennungen dieses Platzes sind: *κατατομή* [als Abschnitt der Sitzreihen aufgefaßt], *σίγμα* [nach der Form], *κονίστρα* [Staubplatz, weil die O. in frühester Zeit nicht gepflastert war]. Die Orchestra wurde in späterer Zeit mit Pflasterung versehen, auf welcher man Linien zog, um dem Chor bei schwierigen Tänzen die innezuhaltenden Stellungen anzugeben. In früherer Zeit war der Boden der O. wohl nur nach Art einer Tenne festgestampft. Auf der Orchestra (vermutlich seitwärts) war ein Gerüst, die sogen. Thymele (s. d.), errichtet, auf welchem der Musiker des Chors und die Rhabdophoren (Theaterpolizisten) ihren Standort hatten. — Im altgriechischen Theater lag aller Wahrscheinlichkeit nach die Orchestra in gleichem oder doch ungefähr gleichem Niveau mit der Bühne, also nicht oder doch nicht erheblich tiefer, als die letztere, so daß die Schauspieler leicht auf die Orchestra und die Choreuten leicht auf die Bühne gelangen konnten. Erst in römischer Zeit, als die damals, wenigstens teilweise, zu Sitzplätzen benutzte Orchestra vertieft wurde, lag die Bühne höher, als die Orchestra. S. den Artikel Bühne. — „Die O. des Dionysosth. hat die Form eines durch Tangenten verlängerten Halbkreises und ist von den Sitzreihen durch eine wohl erhaltene, 1,10 m hohe und oben abgerundete Balustrade aus Marmor getrennt. Die Entfernung der Mitte der Balustrade vom jetzigen Proskenion beträgt etwa 17 m." Die O. eben dieses Theaters besaß ziemlich künstliche Marmorpflasterung. Müller p. 98 ff.

Orestie. Bei der Aufführung der aischyleischen O. (458 v. Chr.) scheint zum ersten Male die Hausdekoration zur Anwendung gekommen zu sein, vgl. Bethe p. 199; (Scenenwechsel [s. Scenenverwandlung] in den Eumeniden).

Parachoregema (*παραχορήγημα*), eine außerordentliche Leistung des Choregen, z. B. Stellung eines vierten Schauspielers oder eines Nebenchores (s. d.). Vgl. Pollux 4, 109: (*ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα·*) *εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται καὶ πεπρᾶχθαί φασιν ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου.* Vgl. Müller p. 177 f.

Parakataloge (*παρακαταλογή*), melodramatischer Vortrag (Deklamation unter musikalischer Begleitung). Diese Vortragsweise wurde angewandt bei den in iambischen und trochäischen Tetrametern abgefaßten Abschnitten der Dramen und bei den *συστήματα ἐξ ὁμοίων*. (Vgl. Christ, die P. im griech. und röm. Drama, in: Abh. d. K. Bayer.

20*

Akad. d. Wissensch., hist.-philol. Kl. XIII 3, p. 153 ff.) Die P. soll durch Archilochos (um 650 v. Chr.) eingeführt worden sein.

Parapechy (*παράπηχυ*), ein weißes, mit Purpur besäumtes Himation, welches Schauspieler in Königinnenrollen trugen.

Parascaenia (*παρασκήνια*), die rechts und links neben der Bühne belegenen Seitengebäude, die Seitenflügel der Bühne. Vgl. Müller p. 51.

Parastates (*παραστάτης*), Halbchorführer.

Parmenon, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 7.

Parodoi. 1. *αἱ κάτω πάροδοι*, nach gewöhnlicher Annahme die beiden zwischen dem Bühnengebäude und den Sitzreihen belegenen offenen Eingänge zur Orchestra. (Wieseler in Ersch und Grubers Encykl. 83, 225, will unter P. die der Bühne zugekehrten Wände der Seitenflügel im Sinne von „Zugänge" oder „Seitenzugänge" verstehen.) Vgl. Müller p. 58 f. — 2. *αἱ ἄνω πάροδοι*, die neben den Coulissen (s. d.) gelegenen Eingänge zur Bühne.

Von den (beiden) *πάροδοι* wurde angenommen, daß die eine (wohl die rechte vom Standpunkte des der Bühne zugekehrten Chors aus) den Weg zur Stadt (deren Hafen und Landgebiet), die andere den Weg in die Fremde bedeute (Pollux 4, 126: *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν*, eine freilich unklare Stelle). Unter „Fremde" ist hier nur das auf dem Landwege erreichbare außerathenische Gebiet zu verstehen. Vgl. die Artikel Coulissen, Seiten, Thüren.

Parodos, der erste zusammenhängende Gesangvortrag des Chors bei oder bald nach seinem Einzuge in die Orchestra (*πρώτη λέξις ὅλου τοῦ χοροῦ*, Aristoteles). Vgl. Kock, Über die Parodos in der griech. Tragödie. Posen 1850; Ascherson, De parodo et epiparodo tragoediarum graecarum. Berlin 1856.

Periakten s. Coulissen.

Perikles. Perikles veranlaßte um 454 v. Chr. die Zahlung des sog. Theorikon (s. d.); nach Aristoteles (*Ἀθηναίων πολιτεία* 28, 3) soll der Demagog Kleophon dies gethan und Kallikrates den Betrag dann auf 3 Obolen erhöht haben.

Perücke. An der Maske, welche nicht nur das Gesicht, sondern den ganzen Kopf umschloß, war mittelst eines dreieckigen Aufsatzes (s. Ogkos) eine Perücke befestigt. Dieselbe war selbstverständlich nach Geschlecht, Alter, Stand 2c. der darzustellenden Personen verschiedenartig geformt, nach unseren Begriffen übrigens unschön, weil entweder zu mähnenartig gestaltet oder unnatürlich in massige Locken abgeteilt.

Pferde. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind Pferde, wie überhaupt Tiere, nie auf die griechische Bühne gebracht worden (vgl. auch den Artikel Wagen). Die „Ritter" bei Aristophanes saßen auf den Rücken von Menschen, was die komische Wirkung ihres Auftretens ja nur erhöhen konnte. Vgl. Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis (Berlin 1893, Diss.) p. 8 ff., wo auch ein Vasenbild wiedergegeben ist, welches vermutlich diese Reiter darstellt. — Ganz anders urteilt Bethe p. 337.

Phallos. (Im Satyrdrama und) in der alten Komödie trugen die Schauspieler einen sehr sichtlichen, aus Leder gefertigten Phallos. Die Thatsache darf nicht, wie neuerdings mehrfach geschehen ist, angezweifelt werden, vgl. Körte im Jahrbuch des archäolog. Instituts, Bd. VIII (1893), p. 61. Der Ph. wurde teils hängend, teils aufgebunden getragen. Wie lange die Sitte des Phallostragens sich in der Komödie erhalten hat, ist nicht sicher zu bestimmen, vermuten läßt sich aber, daß sie noch zur Zeit der mittleren Komödie sich erhielt und erst mit dem Aufkommen der neuen Komödie schwand.

Pherekrates (*Φερεκράτης*), komischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 2.

Philemon, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. n. Chr. Vgl. Müller p. 188 A. 5.

Phlyaken (*φλύακες*), unteritalische (großgriechische) Possenreißer, Clowns, welche als fahrende Künstler zwanglose Vorstellungen gaben. Gegenstand dieser Vorstellungen waren namentlich einerseits Travestierungen tragischer Scenen und ganzer Tragödien, andrerseits derbrealistische Nachahmung komischer Vorfälle des Alltagslebens, wobei obscöne Stoffe bevorzugt wurden. Als Phlyakendichter hat sich namentlich Rhint(h)on aus Tarent (oder Syrakus?), um Mitte des 4. Jahr. v. Chr., Ruhm erworben: ihm wird die Erfindung der travestierten Tragödie (der sog. *ἱλαροτραγῳδία*) zugeschrieben (vgl. Völker, Rhinthonis fragmenta. Halle 1887). Die Phlyaken traten in der Tracht des gewöhnlichen Lebens auf, ihre ganze scenische Ausstattung bestand in einem Polster auf Bauch und Gesäß und in einem langen Phallos. Vgl. Susemihl, Geschichte der griech. Dichtung im Zeitalter der Alexandriner Bd. I, p. 229 f.; Heydemann, Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen, im Jahrb. des kaiserl. deutschen archäolog. Inst. Bd. I, p. 60; Körte, Archäolog. Studien zur alten Komödie, in demselben Jahrb. Bd. VIII, p. 261; Bethe p. 278.

Phonaskos (*φωνασκός*), der Gesanglehrer, welcher die Schauspieler unterrichtete. Vgl. Müller p. 195.

Phylen, Abteilungen der Bürgerschaft in Athen. Die einzelnen Phylen hatten wahrscheinlich je einen Keil des Dionysostheaters als Sonderplatz inne. Mit der Wahl der tragischen Choregen hatten die Phylen nichts zu thun (vgl. Aristot. Polit. Ath. cap. 57), es war also auch der Wettkampf der Choregen kein Wettkampf der Phylen.

Plätze s. Sitzplätze und Sitzordnung.

Polizei s. Rhabduchoi.

Pollux, Julius, griechischer Gelehrter (in Athen) in der zweiten Hälfte des 2. nachchristl. Jahrhunderts, Verfasser des sog. Onomastikon, in dessen 4. Buche wichtige und verhältnismäßig sehr ausführliche, freilich aber vielfach sehr unklare Angaben über das griechische Bühnenwesen zusammengestellt sind („Über die Arten des Tanzes §§ 99 bis 105, über Chor, Choreuten u. dgl. 106 bis 110, über chorische Gesänge 111 f., über Schauspieler und Darstellung 113 f., über die Bühnentracht 115 bis 120, über das Theater im allgemeinen 121 f., über die Teile des Theaters 123 bis 132, über tragische Masken 133 bis 142, satyrische M. 142, komische M. 143 bis 154." Oehmichen, Das Bühnenwesen der Griechen u. Römer p. 186). Pollux schöpfte vermutlich aus Jubas II. (König von Mauretanien zur Zeit des Kaisers Augustus) Theatergeschichte, Juba wieder aus alexandrinischen Quellen. Vgl. Rohde, De Iulii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus, Leipzig 1870. Beste Ausgabe des Onomastikon von J. Bekker, Berlin 1846. Der Abschnitt über die Masken ist übersetzt von Witzschel in Paulys Realencyklopädie V 1376 (s. v. Persona).

Polos, 1. Polos aus Sunion, tragischer Schauspieler zu Sokrates' Zeit, spielte die Rollen der beiden Oidipus. — 2. Polos aus Aigine, tragischer Schauspieler, vielleicht Lehrer des Demosthenes. Vgl. Müller p. 186 A. 2. Das realistische Spiel eines Polos in der Rolle der Elektra (Soph.) charakterisiert Gellius VI 5.

Preise. Die in einem Agon siegenden Chöre und Protagonisten erhielten Ehrenpreise (vermutlich in frühester Zeit Naturalien, später vielleicht eine Geldsumme; Dichter und Choregen wurden als Sieger bekränzt). Vgl. Müller p. 345 f. S. auch Wettkämpfe.

Preisrichter. Bei den scenischen Agonen waren zwei Kollegien von Preisrichtern thätig, ein beratendes und ein beschließendes. Das erstere bestand aus zehn Personen, das letztere aus fünf. Die zehn Preisrichter wurden aus denjenigen Kandidaten, welche von der Bule im Einvernehmen mit den Choregen für dieses Amt designiert worden waren, in der Weise ausgelost, daß jede der zehn Phylen einen Vertreter hatte. Das zweite Kollegium ging durch Losung aus dem ersten hervor. Die Preisrichter wurden vereidigt. Für jeden Agon fungierten besondere Kollegien. Vgl. Müller p. 369.

Nach Lipsius (Berichte der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. 1885 p. 419) entschieden die Preisrichter über die Gesamtleistungen der Dichter und der Choregen, jedoch mit besonderer Berücksichtigung des künstlerischen Wertes der Dramen.

Manche wesentliche Einzelheiten bezüglich der Zusammensetzung und der Thätigkeit der Preisrichterkollegien bedürfen noch sehr der Aufklärung.

Proagon, eine (an den Dionysien am 8. Elaphebolion im Odeion am Enneakrunos) abgehaltene Vorfeier des scenischen Agons; sie bestand namentlich in einem feierlichen Aufzuge sämtlicher Dichter, Choregen, Schauspieler und Choreuten vor dem versammelten Publikum, womit in späterer Zeit vermutlich die Ankündigung der aufzuführenden Stücke mit Nennung der Verfasser (*προαναφώνησις* oder *προεισόδιον*) verbunden war. Vgl. Müller p. 363 ff.; Rohde, Rhein. Mus. 38 p. 251 ff.

Proanaphonesis (*προαναφώνησις*) s. Proagon.

Proedria (*προεδρία*), die unterste Sitzreihe im Theater, auf welcher die Ehrenplätze sich befanden.

Proedriten. Proedriten sind die zur *προεδρία*, d. h. zu einem Ehrensitze (meist in der vordersten Reihe) berechtigten Personen (Priester und Priesterinnen, Beamte, besonders verdiente Bürger).

Proeisodion (*προεισόδιον*) s. Proagon.

Progastridion s. Kleidung.

Prosceníum (*προσκήνιον*), der vor dem Bühnengebäude (*σκηνή*) gelegene Platz, die Bühne, (dann insbesondere) die Bühnenhinterwand; vereinzelt scheint das Wort (im Latein.) auch in der Bedeutung von „Bühnengebäude" und von „Zuschauerraum", gebraucht worden zu sein. Vgl. Müller p. 53 ff. Endlich kann Pr. auch die Dekoration bezeichnen.

Prosternidion s. Kleidung.

Protagonist (*πρωταγωνίστης*), der erste und beste Schauspieler innerhalb der bei Aufführung eines Dramas zusammenwirkenden Schauspielergruppe, in welcher er zugleich eine leitende Stellung einnahm. Der P. spielte die umfangreichste und schwierigste Rolle des Dramas (also nicht immer die Titelrolle).

Psalis (*ψαλίς*), der überwölbte Eingang zur Orchestra in Theatern römischer Bauart. Vitruv. V 6, 5. Vgl. Müller p. 60.

Publikum. Der große Umfang der griech. Theater läßt voraussetzen, daß der Besuch der scenischen Aufführungen ein sehr reger war. Das Publikum bestand, wie selbstverständlich, aus Bürgern aller Klassen, doch waren Fremde (s. d.) und, wie es scheint, auch Sklaven keineswegs ausgeschlossen, ebensowenig die Frauen (s. d.), hatten doch selbst Priesterinnen ihre Ehrensitze (s. Thronoi). Die Teilnahme des Publikums an dem Gange der Vorstellungen scheint eine lebhafte und verständnisvolle gewesen zu sein.

Puppen. Puppen (statt der Schauspieler) kamen vermutlich bei Darstellung von Leichen (s. d.) zur Verwendung. Auch in der Rolle des aischyleischen Prometheus wurde eine Puppe am Felsen befestigt; der die Rolle spielende Schauspieler befand sich im Innern des Felsen, welcher selbstverständlich ein hohles Setzstück war. Nach anderer,

aber unwahrscheinlicher Annahme (vgl. Müller p. 175) befand sich der Schauspieler im Innern der Puppe selbst, die dann als aus Holz gefertigt und hohl gedacht werden muß. Durch eine Puppe wurde auch der in sein Schwert gestürzte Aias dargestellt, vgl. Bethe p. 126 f.

Puppentheater. Interessante Angaben über automatische Puppentheater, auf denen eine Art travestierter Tragödien aufgeführt worden zu sein scheint, findet man bei Heron (lebte in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr.), vgl. darüber R. Schöne, „Zu Hyginus u. Heron" in Bd. V des Jahrbuches des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Aus den Angaben über die Einrichtung derartiger Puppentheater lassen sich Rückschlüsse ziehen auf die Beschaffenheit einzelner Vorrichtungen (namentlich des Theologeion) im Kunsttheater.

Quellen für die griechische Theatergeschichte. A. Monumentale. 1. Die noch erhaltenen Theaterruinen (s. d.); besonders wichtig sind diejenigen des Dionysostheaters zu Athen, des Theaters zu Epidauros und des zu Magnesia a. M. 2. Scenische Bildwerke (bühnenmythologische Wandgemälde in Herkulanum und Pompeji, Scenenbilder auf unteritalischen Vasen, Thonfiguren, Schauspieler darstellend). Die Wandgemälde kommen namentlich für die Tragödie und das Satyrspiel, die Thonfiguren für die Komödie, die Vasenbilder für die Phlyakenposse in Betracht. (Übrigens sind die Bildwerke wichtiger für die Mythologie und für die Litteratur- und Kunstgeschichte, als für die Bühnengeschichte.) 3. Die erhaltenen Theatermarken (s. d.). — B. Litterarische. 1. Theaterurkunden (Didaskalien, Siegerlisten, choregische Inschriften, veröffentlicht in Bd. II des Corp. Inscr. Att.). 2. (Nur mittelbar wichtig, weil nicht mehr erhalten) die Werke griechischer Schriftsteller über Theatergeschichte (Aristoteles' Werk über die Didaskalien; Juba's II. [s. d.], Königs von Mauretanien [zur Zeit des Kaisers Augustus], Buch über Theatergeschichte, das vermutlich auf alexandrinischen Quellen beruhte und aus welchem dann wieder Pollux [s. d.] seine Angaben über das Bühnenwesen geschöpft zu haben scheint). 3. Die erhaltenen Dramen. 4. Gelegentliche Angaben bei Historikern, Rednern, Philosophen 2c.

Realismus. Realismus in der schauspielerischen Darstellung nahm seit Euripides' Zeit mehr und mehr überhand, besonders in der Komödie. Damit verband sich Neigung zur Manieriertheit. Vgl. Müller p. 201.

Regie. Die Regie des Theaters führten vermutlich die Dichter, deren Stücke zur Aufführung bestimmt waren, im Verein mit den Chorlehrern, dem Maschinenmeister und dem Hypoboleus (s. d.). Der Dichter, welcher sich den Regiegeschäften nicht gewachsen fühlte, konnte sich durch einen geeigneten Vertrauensmann vertreten lassen, wie dies Aristophanes wiederholt gethan hat. Vgl. Müller p. 351 f.

Regisseur s. Theaterverwaltung.

Reiter. Reiter traten auf der griechischen Bühne nicht auf. In Soph. Oid. Kol. 312 f. sieht Antigone ihre Schwester „Αἰτναίας ἐπὶ πώλου" heranreiten, aber Ismene befindet sich dabei noch hinter den Coulissen.

Répertoire s. Spielzettel.

Rhabdophoroi s. Rhabduchoi.

Rhabduchoi (ῥαβδοῦχοι), mit Stäben bewaffnete Polizeibeamte, welche die Ordnung im Theater aufrecht zu halten hatten; sie unterstanden dem ἄρχων ἐπώνυμος. Während der Aufführung hatten sie ihren Platz auf der Thymele. Vgl. Müller p. 301.

Rhint(h)on s. Hilarotragödie und Phlyaken.

Rollenfächer s. Rollenverteilung.

Rollenverteilung. Die Rollenverteilung unter den drei Mitgliedern der bei Aufführung eines Dramas wirkenden Schauspielergruppe erfolgte wahrscheinlich in der

Art, daß dem besten Schauspieler (dem Protagonisten) die schwierigste und umfangreichste, dem zweitbesten (Deuteragonisten) die zweitschwierigste und dem dritten die leichteste Rolle zugewiesen wurde. Der Protagonist spielte demnach (in den nicht nach den Chören benannten Dramen) keineswegs immer die Titelrolle. Aus den angedeuteten Principien der Rollenverteilung ergiebt sich, daß nach Charakteren abgegrenzte Rollenfächer von der Bühnenpraxis nicht anerkannt wurden. Vgl. Müller p. 182.

Dem Dichter, dessen Drama zur Aufführung angenommen worden war, wurde je ein Protagonist, ein Deuteragonist und ein Tritagonist zugewiesen, und er war gebunden, die Rollen dem entsprechend zu verteilen (vgl. Plotin I, Ennead. III 2 p. 484 ed. Creuzer), er durfte also nicht etwa z. B. dem Deuteragonisten die wichtigste Rolle übergeben. Siehe auch Individualität.

Die Frage, ob ein und derselbe Schauspieler in mehreren der an einem Spieltermine gegebenen Stücke (namentlich in den Einzeldramen einer Trilogie) beschäftigt worden sei, also nach einander verschiedene Rollen in verschiedenen Dramen gespielt habe, ist im allgemeinen zu bejahen, jedoch mit der Einschränkung, daß in späterer Zeit (etwa seit dem 4. Jahrh.) die Protagonisten nur in einem Stücke einer Trilogie auftraten, aber allerdings in je einem Stück aller drei zu einem Agon gehörigen Trilogieen, vgl. Müller p. 327 und 361 f.

Vgl. K. Fr. Hermann, De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis. Marburg 1840. Richter, Die Verteilung der Rollen unter die Schauspieler der griech. Tragödien. Berlin 1842.

Satyros, tragischer Schauspieler, vielleicht Lehrer des Demosthenes. Vgl. Müller p. 186 A. 4.

Satyros, komischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr. Vgl. Müller p. 188. A. 6.

Scenenverwandlung. Eine Scenenverwandlung innerhalb eines und desselben Stückes kommt in den uns erhaltenen Dramen nur vor in Aischylos' Eumeniden (bis v. 234 der Tempel des delphischen Apollo, von da ab Tempel der Athene Polias) und in Sophokles' Aias (bis 813 Zelt des Ai., von da ab Landschaft). Im ersten Falle wurde er einfach durch Vertauschung der Götterstatuen, im letzteren durch Anwendung des Ekkyklemas bewirkt, also ohne Dekorationswechsel (s. d.). Sonst wurde die Scenenverwandlung nur durch Umdrehung einer (der rechten) Periakte angedeutet, d. h. durch die Vorführung eines zur Hintergrundsdekoration nicht passenden Coulissenbildes (Pollux 4, 126: *εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τὸ πᾶν* [lies *τόπον*], *ἀμφότεραι δὲ χώραν ἀπαλλάττουσιν*). Vgl. Müller p. 162 f.

Schallgefäße. Unter Schallgefäßen versteht man eherne Gefäße, welche etwa die Gestalt einer Glocke ohne Klöppel haben. Derartige, nach einem musikalischen Systeme abgestimmte Gefäße sollen nach Vitruvs Anweisung (1, 1, 9 u. 5, 5, 1) im Zuschauerraume des Theaters aufgestellt werden, und zwar in großen Theatern drei Reihen, in kleinen wenigstens eine. Die Aufstellung hat in eigens dazu angebrachten Nischen so zu erfolgen, daß die Öffnungen der Gefäße, welche letzteren auf keilförmigen Unterlagen ruhen müssen, der Bühne zugekehrt seien. Indem nun diese Gefäße, wenn auf der Bühne ihr Eigenton gesprochen oder gesungen wird, in Schwingung geraten, verstärken sie den Ton. Vgl. Müller p. 42.

Schaugeld s. Theorikon.

Schauspieler. 1. Zahl der Schauspieler. Da bei jedem Aufführungstermine eine ganze Reihe von Tragödien und Komödien abgespielt wurden, so war die Zahl der dafür erforderlichen Schauspieler trotz der Beschränkung für das einzelne Drama eine sehr erhebliche. In der einzelnen Tragödie (und ebenso im Satyrspiele) traten in

der Regel nur drei Schauspieler auf (den ersten Schauspieler [nämlich neben dem Chor] soll Thespis, den zweiten Aischylos, den dritten Sophokles eingeführt haben). Hatte ein Stück, wie häufig, mehr als drei Rollen, so mußte **ein** Schauspieler mehrere Rollen übernehmen. In der Komödie soll Kratinos die Dreizahl zur Regel gemacht haben. Sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie ist aber auch oft genug ein vierter Schauspieler zur Verwendung gekommen, namentlich für Knabenrollen. Statisten (siehe Stumme Personen) werden hierbei nicht mitgerechnet. 2. Kategorieen der Schauspieler. Innerhalb der bei Aufführung eines Dramas beteiligten Schauspielergruppe unterschied man je nach der Wichtigkeit der von einem jeden der drei Mitglieder übernommenen Rolle den Protagonisten, den Deuteragonisten und den Tritagonisten. Die Schauspieler waren demnach nicht Darsteller bestimmter Charaktere, sondern waren nach ihrer Spielbefähigung klassificiert, wobei wohl Aufsteigen vom Tritagonisten zum Deuteragonisten und von diesem zum Protagonisten möglich war (man sehe die Nachrichten über den Tragiker Aischines bei Müller p. 187 A. 1). Zum Protagonisten konnte ein Schauspieler nur auf Grund einer bestandenen Prüfung aufrücken. Tragische und komische Schauspieler bildeten zwei, in der ganzen älteren Zeit streng geschiedene, Klassen, so daß also ein Schauspieler nur entweder in der Tragödie oder in der Komödie auftrat. Zu Ciceros Zeit allerdings konnte es geschehen, daß ein Schauspieler in beiden Gattungen sich auszeichnete (vgl. Cic. Or. 31, 109). — Die Schauspieler waren durchweg freigeborene Männer, Sklaven waren ausgeschlossen. — Guten Schauspielern wurde Beifall durch Klatschen und Zurufen gespendet. Schlechte Schauspieler wurden ausgepfiffen und ausgetrampelt, zuweilen sogar körperlich gezüchtigt (vgl. Luc. Apol. pro mercede cond. 5 und Piscat. 31, Müller p. 306).

Schauspielerinnen. Schauspielerinnen sind auf dem griech. Theater nie thätig gewesen. Alle weiblichen Rollen wurden von Männern gespielt.

Schauspielervereine s. Vereine.

Schauspielkunst. Die iambischen Trimeter im Drama wurden einfach deklamiert, die iambischen und trochäischen Tetrameter unter musikalischer Begleitung deklamiert (siehe Parakataloge), ebenso die *συστήματα ἐξ ὁμοίων*, die lyrischen Abschnitte wurden gesungen. Der Gesamtvortrag des Dramas trug also einen halb opernhaften Charakter. Das Hineinziehen des Gesanges und der Musik in die dramatische Aufführung mußte zur Folge haben, daß auch in der Deklamation mehr das rhythmische, als das psychologische Element zur Geltung kam. Was die Tragödie nun betrifft, so war dies schon in dem feierlichen, sakralen Wesen dieser Dichtung begründet. Vgl. Gebärdenspiel.

Schwebemaschinen s. Göttererscheinungen.

Seiten. Die vom Standpunkte des Schauspielers aus rechte (vom Standpunkte des der Bühne zugewandten Chors und also auch vom Standpunkte der Zuschauer aus linke) Seite der Bühne und der Orchestra galt im athenischen Theater als der Fremde (d. h. dem auf dem Landwege erreichbaren außerathenischen Gebiete) zugewandt, die vom Standpunkte des Schauspielers linke (vom Standpunkte des Chors und der Zuschauer aus rechte) Seite als der Heimat (d. h. der Stadt und ihrem unmittelbaren Landgebiete und dem Hafen, bzw. der von der See aus erreichbaren Fremde) zugekehrt. Darnach bestimmt sich die Geltung der Paraskenienthüren (s. Thüren) und Parodoi (s. d.). Vgl. Pollux 4, 126: *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος . . . . τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει,*

οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἴςοδον). Vgl. Müller p. 157 ff.

Sessel, s. Thronoi.

Setzstücke. Die auf der griechischen Bühne üblichsten Setzstücke waren: Altäre (z. B. in Soph. Oid. Tyr.), Götterstatuen (z. B. der Thetis bei Eur. Andr. 246), Grabdenkmäler (z. B. des Dareios in Aesch. Pers.), Felsen (z. B. bei Eur. Suppl. 1015) und Felssitze (z. B. in Soph. Oid. Col. 19). Nicht eigentlich Setzstücke, sondern massive Dekorationsstücke waren z. B. der Felsen in Aischylos' Prometheus und das Phrontisterion des Sokrates in Aristophanes' Wolken. Vgl. Müller p. 136.

Sigma s. Orchestra.

Sikkinis s. Tanz.

Sitzordnung. Bevorzugte Plätze waren im griechischen Theater den zur Proedrie berechtigten Personen (Priestern, Beamten, Wohlthätern der Stadt ꝛc.) zugestanden. Die betr. Ehrensessel (s. Thronoi) befanden sich in der vordersten Reihe, vereinzelt aber auch in anderen Abteilungen. Im übrigen aber gab es keine Rangabstufung der Plätze. Im Dionysostheater war wahrscheinlich jeder Phyle ein Keil (κερκίς) angewiesen. Fremde saßen unter den Einheimischen. Die Frauen saßen in älterer Zeit wohl abgesondert auf den obersten Reihen, später unter den Männern. Die Epheben hatten einen eigenen Platz inne. Vgl. Müller p. 293 ff.

Sitzplätze. Die Sitzplätze im Dionysosth. sind durch vertikale Striche auf der Stirnseite der Sitzstufen in Abständen von etwa 0,33 m bezeichnet. Vgl. Müller p. 91. — Die Inhaber der Sitzplätze durften sich dieselben wohl durch Anbringung von Lehnen und Zeltdächern sowie durch Auflegen von Kissen bequemer machen. Vgl. Müller p. 303.

Sitzstufen. Die Höhe der steinernen Sitzstufen im Dionysosth. beträgt 0,32 m, die Tiefe 0,85 m, wovon 0,33 m auf die Sitzfläche, 0,42 m auf den dahinter liegenden etwas vertieften Fußplatz und 0,10 m auf den wieder in gleicher Höhe mit der Sitzfläche liegenden Teil kommen. Vgl. Müller p. 91. — S. auch Zuschauerraum.

Skene s. Bühnengebäude.

Sklaven. Den Sklaven scheint der Besuch des Theaters nicht verboten gewesen zu sein (vgl. Plato, Gorg. 502 D). Zum Schauspielerberufe wurden (wenigstens auf den Staatstheatern) die Sklaven nicht zugelassen.

Somation s. Kleidung.

Sophokles (496—406 v. Chr.). Nach Aristoteles' Angabe (Poet. 1449 a) führte S. den dritten Schauspieler und die Dekorationsmalerei ein. S. oben Aischylos und Dekoration. — S. übernahm selbst die Rollen der Thamyris (in dem gleichnamigen Drama) und der Nausikaa (in den Πλύντριαι), gab aber dann die schauspielerische Thätigkeit auf wegen seiner schwachen Stimme (μικροφωνία), vgl. Vita Soph. ed. Westermann p. 127, 26 f., Athen. I p. 20 F (vgl. Müller p. 183 A. 4). — S. soll bei Abfassung seiner Dramen die Individualität der ihm zur Verfügung stehenden Schauspieler berücksichtigt haben (Vita Soph. p. 128, 30: φησὶ δὲ . . . Ἴστρος . . . καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα). — S. vermehrte die Zahl der Choreuten von 12 auf 15 (Suidas, Σοφοκλῆς· πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ πεντεκαίδεκα εἰςήγαγε νέων, πρότερον δυοκαίδεκα εἰςιόντων; Vita Soph. ed. W. p. 127, 25: αὐτὸς δὲ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ ιβ' ιε'. Vgl. Hense, Der Chor des Sophokles. Berlin 1877). — Die Angabe des Suidas „(Σοφοκλῆς) καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν“ ist wohl dahin zu verstehen, daß Soph. begann, statt einer Tetralogie je vier nicht tetralogisch verbundene Einzelstücke aufführen zu lassen. — S. scheint eine Art musischen Vereins (Verein von

Dichtern und Schauspielern?) gestiftet zu haben (Vita Soph. p. 128, 33 ed. Westermann: *φησὶ δὲ Ἴστρος ... ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν*, vgl. Sybel im Hermes IX 248; Lüders, Die dionys. Künstler p. 53; Poland, De coll. art. Dion. p. 9. Nach der Vita Soph. hat S. auch mehrere nebensächliche Neuerungen eingeführt: *Σάτυρος δέ φησιν ὅτι καὶ τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησεν· φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί, καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα.*

Souffleur. Ein Souffleur scheint der griech. Bühne unbekannt gewesen zu sein. Vgl. Müller p. 192. S. oben Hypoboleus.

Spieltage s. Spieltermine.

Spieltermine. Scenische Aufführungen, bezw. scenische Agone, fanden in Athen statt: a) an den Lenaien im Monat Gamelion (Januar); b) an den großen oder städtischen Dionysien im Monat Elaphebolion (März). Außerdem wurden an den ländlichen Dionysien in den attischen Landgemeinden (Kollytos, Peiraieus, Eleusis, Salamis u. a.) scenische Spiele veranstaltet. Zeitlich sind diese letzteren die ältesten, erst nach ihrem Entstehen und längerem Bestehen wurden die Lenaien (vielleicht durch Peisistratos) als städtisches Fest eingerichtet; die städtischen Dionysien wurden, wie es scheint, erst seit der Vertreibung der Perser gefeiert, dann aber als Hauptfest, gegen welches die Lenaien an Bedeutung zurücktraten. Die städtischen Dionysien hatten (als Spieltermine) dreitägige, die Lenaien nur zweitägige Dauer. An den ersteren gelangten stets Tragödien und Komödien, an den letzteren zeitweise (von der Stiftung der Dionysien an bis zu den letzten Jahren des 5. Jahrh.?) nur Komödien zur Aufführung.

Spielzettel. Die Feststellung des Spielzettels (Répertoire) für jeden Aufführungstermin war Sache des die Spiele leitenden Archon, da dieser ja die von den um einen Chor nachsuchenden Dichtern eingereichten Dramen zu prüfen und über ihre Annahme zu entscheiden hatte. Bis etwa zur Mitte des 4. Jahrh. wurden an jedem Aufführungstermine nur neue Stücke (an den Dionysien neun Tragödien, drei Satyrspiele, fünf Komödien) gegeben, von da an wurde es üblich, auch die alten klassischen Dramen wiederaufzuführen (s. Wiederholungen).

Staatsexemplar. Der Redner Lykurg ordnete während seiner Finanzverwaltung (338 bis 326 v. Chr.) an, daß von den (oder von einzelnen?) Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides ein Normalexemplar angefertigt und im Staatsarchiv niedergelegt werden sollte. Die Schauspieler hatten diesen staatlich festgesetzten Text bei den Aufführungen zu Grunde zu legen und eigenmächtige Abänderungen zu unterlassen (Plut. Vit. X Or. p. 841 F.: *εἰσήνεγκε δὲ νόμους ... τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐριπίδου καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.* Die Auslegung dieser Stelle ist freilich zweifelhaft, und die oben angegebene Deutung darf, obwohl sie gegenwärtig wohl allgemein angenommen ist, keineswegs als sicher gelten). Vgl. Korn, De publico Aeschyli Sophoclis Euripidis fabularum exemplari Lycurgo auctore confecto, Bonn 1863; Welcker, Griech. Tragödien p. 907 ff. (hier, sowie bei Schneider, Attisches Theater p. 187, die oben angegebene Deutung); Müller p. 359. S. Lykurg.

Standort der Schauspieler und des Chors. So lange, als dem Chor nur ein Schauspieler gegenüberstand, hatte dieser seinen Platz auf der Thymele in der Orchestra. Nach Einführung des zweiten Schauspielers agierten Chor und Schauspieler gemeinsam in der Orchestra, die also zugleich Logeion war. Seit dem Aufkommen der

Hintergrundsdekoration wurde das Logeion von der Orchestra getrennt (vgl. Bethe p. 68 f.). Der übliche Standort der Schauspieler war nunmehr das Logeion (die Bühne), d. h. der vor der Dekorationswand zwischen den Paraskenien (s. d.) gelegene rechteckige Raum; der Standort des Chors war die Orchestra, d. h. der zwischen Bühne und Zuschauerraum gelegene kreisförmige oder halbkreisförmige Platz. Der Gang der dramatischen Handlung konnte es aber mit sich bringen, daß gelegentlich sowohl Schauspieler die Orchestra als auch die Choreuten die Bühne vorübergehend betraten. Es konnte das um so leichter geschehen, als aller Wahrscheinlichkeit nach in der älteren (insbesondere in der klassischen) Zeit Bühne und Orchestra einen zusammenhängenden, ebenerdigen Raum bildeten (vgl. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums IV, p. 1730 ff. [= Kawerau, Theatergebäude]). Die gewöhnliche Annahme, daß die Schauspielerbühne (das λογεῖον) erheblich, etwa um 12 Fuß, höher gelegen gewesen sei, als die Orchestra, also in einem aufgeschlagenen Gerüste (Podium, Estrade) bestanden habe, ist nach Dörpfelds Untersuchungen, deren Ergebnisse man bei Kawerau angedeutet findet, unhaltbar, sie ist es aber auch aus allgemeinen Gründen. Man erwäge namentlich folgendes. Die Aufschlagung eines erhöhten Gerüstes ist für dramatische Aufführungen dann unbedingt notwendig, wenn die Reihen der Zuschauerplätze in gleichem Niveau sich befinden, sei es um die Bühne herum, sei es nur vor der Bühne, denn in diesem Falle würden bei nicht erhöhter Bühne die Inhaber schon der zweiten Reihe und in steigendem Maße diejenigen der hinteren Reihen durch ihre Vordermänner an dem Ausblick auf die Bühne verhindert werden. Wenn also z. B. auf einem Marktplatze oder in einem Tanzsaale eine dramatische Aufführung veranstaltet wird, ohne daß die Zuschauerplätze amphitheatralisch geordnet werden, so versteht sich die Errichtung eines Bühnengerüstes von selbst; dagegen wird dieselbe völlig zwecklos, sobald (wie im griech. Theater) der Zuschauerraum amphitheatralisch angelegt ist, denn dann können die Inhaber aller Sitzreihen bequem auf die tiefer liegende Bühne herabsehen. Auch der Einwand, daß bei gleichem Niveau der Bühne mit der Orchestra die Schauspieler durch den vor ihnen stehenden Chor verdeckt worden seien, ist hinfällig. Dem Blicke der höher Sitzenden konnte der Chor die Bühne gar nicht verdecken. Überdies überragten wenigstens in der Tragödie die Schauspieler vermöge ihres Kothurns ohnehin die Choreuten. Endlich konnte der Chor ja in der Art sich aufstellen, daß er den Blick auf den Teil der Bühne, wo die Schauspieler gerade agierten, frei ließ. Eine Erhöhung der Bühne über die Orchestra hätte aber sogar schwere Unzuträglichkeiten zur Folge gehabt. Die Verschiedenheit des Standortes würde den Verkehr zwischen Schauspielern und Chor, selbst schon den Dialog zwischen ihnen, erschwert haben. Selbstverständlich hätte ja freilich ein Aufgang von der Orchestra zum Bühnengerüste durch eine Treppe hergestellt werden können, indessen die auf Kothurnen schwerfällig einhergehenden tragischen Schauspieler konnten Treppen nicht wohl steigen. Will man aber annehmen (wie Müller thut), daß der Chor auf einem in der Orchestra aufgeschlagenem Gerüste (Thymele) gestanden habe und daß dadurch die ungefähre Niveaugleichheit zwischen Orchestra und Bühne hergestellt worden sei, so begreift man den Zweck einer solchen Einrichtung nicht. Denn wollte man diese Niveaugleichheit haben, so war das doch am einfachsten dadurch zu erreichen, daß man weder auf dem Bühnenplatze noch in der Orchestra ein Gerüst aufschlug. Übrigens hätte ein Bühnengerüst auch die umständliche und unbequeme Anlage von Treppen, die von den Thüren der Dekorationswand zu dem Platze zwischen dieser und dem Bühnengebäude führten, notwendig gemacht, ebenso die Anlage von Treppen nach den Paraskenien zu.

Möglich ist freilich, daß man gelegentlich zu einem besonderen Zwecke (z. B. um einem Altare eine erhöhte Stellung zu geben) auf einem einzelnen Teile der Bühne ein

Gerüst, bzw. eine Estrade aufschlug. In Bezug auf Aischylos' Prometheus freilich ist das kaum glaublich: die Annahme, daß der Felsen wirklich in einer Versenkung verschwunden sei, setzt eine so komplizierte Maschinerie voraus, wie sie, wenigstens für Theaterzwecke, gewiß nicht gebaut worden ist, schon weil das unverhältnismäßige Kosten veranlaßt hätte. Das Verschwinden des Felsen wird dadurch angedeutet worden sein, daß die Holzwände dieses Setzstückes rasch zu Boden niedergesenkt wurden. Der Holzpuppe, die den Prometheus darstellte, konnte der Sturz nichts schaden, der im Innern des Felsen (Holzkastens) befindliche Schauspieler aber konnte sich vorher nach hinten entfernen, ebenso die Okeaniden. Freilich muß dieses Verfahren uns modernen Menschen als sehr naiv erscheinen, aber es ist um deswillen doch nicht undenkbar. Anders liegt natürlich die Sache, wenn Bethes Annahme (Prolegg. p. 158 ff.), daß der Pr. uns nur in späterer Bearbeitung erhalten sei, richtig sein sollte. Für das ursprüngliche Stück kommt dann der ganze umständliche Apparat in Wegfall.

Die Frage, ob in der klassischen Zeit die Bühne erhöht gewesen sei oder nicht, ist neuerdings vielfach behandelt worden, so namentlich in der Diss. von Capps, The Stage in the Greek Theatre according to the exstant dramas. New Haven 1891t; Pickard, Der Standort der Schauspieler im griech. Theater des 5. Jahrh. München 1892. Im Theater zu Megalopolis soll neuerdings eine aus alter Zeit stammende, in die Orchestra vorspringende, erhöhte Bühne entdeckt worden sein, vgl. Journal of Hellenic Studies XI 297 u. A. Müller, Die neueren Bearbeitungen 2c. p. 106; Dörpfeld, Berliner philol. Wochenschrift XI 418, erklärt den betr. Bau für die Vorderwand des Bühnengebäudes. Im Theater zu Magnesia lagen die Orchestra und der Boden der Skene, also gewiß auch das Logeion, in gleichem Niveau. Zu erwägen ist bei der ganzen Frage übrigens auch, daß die Römer für Chor und Schauspieler nur eine Bühne hatten. Da nun die Römer doch auch sonst viele griechische Theatereinrichtungen nachgeahmt haben, so berechtigt dies zu dem Schlusse, daß zu der Zeit, als die Römer ihr Theater nach griechischem Muster einrichteten, die griechische Bühne für Schauspieler und Chor ebenfalls in gleichem Niveau lag, nur daß auf ihr der für den Chor bestimmte vordere Teil geräumiger war, als auf der römischen, welche, weil der Chor nur in der Tragödie auftrat, mit einem kleineren Tanzraume sich begnügen konnte. Pollux sagt nun freilich (4, 127) ausdrücklich: *εἰςελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται.* Darnach wäre also die Bühne mit der Orchestra durch Stufen verbunden und die erstere folglich erhöht gewesen. Aber die Aussage des Pollux bezieht sich wohl nur auf seine eigene Zeit, d. h. auf die spätere Kaiserzeit, in welcher nach römischer Sitte auch in griechischen Theatern allerdings die Bühne erhöht war.

Für das Staatstheater der klassischen Zeit kann eine erheblich erhöhte Bühne nicht angenommen werden, nur das ist glaublich und selbst wahrscheinlich, daß damals die Bühne ein wenig höher lag, als die Orchestra, und mit dieser durch einige wenige, bequem steigbare Stufen verbunden war.

Dagegen haben die Mimen, welche auf offenen Plätzen ihre Possen aufführten, sich selbstverständlich jederzeit eines Bühnengerüstes bedienen müssen, da nur auf diese Weise die im Kreise oder Halbkreise umherstehenden Zuschauer die auf der Bühne vor sich gehende Handlung sehen konnten. Auf solche Mimenbühnen beziehen sich wohl die auf Vasen dargestellten Scenenbilder, in denen die Schauspieler als auf einem Podium befindlich gezeichnet sind.

Von größter Wichtigkeit für die Entscheidung der Frage nach dem Niveauverhältnisse zwischen Orchestra und Logeion sind, wie oben bereits angedeutet wurde, die Ergebnisse

der an den Theaterruinen zu Magnesia am Maiandros angestellten Untersuchungen (vgl. Dörpfeld in den Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäolog. Instituts, Athenische Abteilung, Bd. XXI [1894] p. 65 ff.). Dadurch ist festgestellt worden, daß der Fußboden im Innern der Skene in gleichem Niveau mit dem Orchestraboden lag. Folglich muß das Logeion entweder ebenfalls in gleichem Niveau gelegen gewesen sein oder aber (um die Möglichkeit eines bequemen unteren Durchganges von der Skene zur Orchestra zu gewähren) etwa $2\frac{1}{2}$ Meter höher gewesen sein. Von beiden Möglichkeiten hat offenbar die erstere die Wahrscheinlichkeit für sich.

Statisten s. Stumme Personen.

Statuen s. Bildsäulen.

Sterben. Das Sterben der in der Tragödie auftretenden Personen wurde nie auf der Bühne dargestellt, sondern als hinter der Bühne vor sich gehend gedacht. (Auch Aias' Selbstmord erfolgte nicht vor den Augen der Zuschauer, vgl. Bethe p. 127.) Die Leichen der Gestorbenen wurden dann, wenn die Handlung es erforderlich machte, mittelst des Ekkyklema (s. d.) aus einer Thür der Dekorationswand hervorgerollt und so den Zuschauern sichtbar gemacht.

Stropheion (*στροφεῖον*), eine Theatermaschine, deren Anwendung aus der einzigen Stelle, wo sie erwähnt wird (Pollux 4, 132: *ὥσπερ καὶ* [nämlich wie das vorher besprochene Hemikyklion, s. d.] *τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρως ἔχει εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας, ἢ τοὺς ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελευτῶντας*), sich nicht klar erkennen läßt.

Stumme Personen (*κωφὰ πρόσωπα*) traten in den griech. Dramen häufig auf, selbstverständlich nur in Statistenrollen (welche aber auch Teile von Rederollen sein konnten), z. B. als Begleiter fürstlicher oder sonst vornehmer Personen. Die Stellung der Statisten gehörte zu den ordentlichen Leistungen des Choregen. Statisten, welche als Bewaffnete (Speerträger) einen Fürsten begleiteten, hießen *δορυφορήματα*. Vgl. Koob, De mutis quae vocantur personis in Graecorum tragoediis. Halle 1882.

Stummes Spiel Stummes Spiel kommt in den griech. Dramen nur selten zur Anwendung (so z. B. Eurip. Or. 644). Vgl Müller p. 196.

Synodoi s. Vereine.

Tanz. Die drei Hauptarten des den Gesangvortrag des Chors (s. d.) begleitenden Tanzes waren: 1. die *ἐμμέλεια*, ein würdevoller Tanz, besonders in der Tragödie angewandt; 2. die *σίκιννις*, ein die ernsten Tanzweisen travestierender, possenhaft lustiger Tanz, besonders im Satyrspiel gebraucht; 3. der *κόρδαξ*, ein cancanartiger, obscöner Tanz, vorwiegend in der Komödie üblich. Die Zahl der Tanzfiguren (*σχήματα*) war sehr erheblich, und überhaupt die Tanzkunst sehr fein ausgebildet. Vgl. Müller p. 224 f. Zu beachten ist übrigens, daß der antike Tanz wesentlich andersartig, als der unsere war, nämlich nicht in Bewegung der Beine allein, sondern in rhythmischer Bewegung des ganzen Leibes, besonders auch der Arme, bestand, also eine Art von Gestikulation und Mimik war. Namentlich gilt dies von dem sehr üblichen Einzeltanz. Vgl. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890) p. 224.

Taschenspieler hielten ihre Vorstellungen im Theater ab, ebenso Inhaber von Marionettenspielen und andere derartige „Künstler", vgl. Müller p. 77 f.

Technitai (*τεχνῖται, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*), Gesamtbezeichnung der bei den dionysischen Festen mitwirkenden musischen Künstler (Dichter, Schauspieler, Choreuten, Musiker &c.). S. Vereine.

Teile des Theaters. Pollux 4, 123: *μέρη τοῦ θεάτρου πύλη καὶ ψαλὶς καὶ κατατομή, κερκίδες, σκηνή, ὀρχήστρα, λογεῖον, προσκήνιον, παρασκήνια, ὑποσκήνια.* Man sehe die Artikel Bühne, Orchestra &c.

Tesserae s. Theatermarken.

Tetralogie. Unter T. versteht man drei stofflich mit einander verbundene Tragödien (eine Trilogie, wie des Aischylos Orestie) und ein dazu gehöriges Satyrspiel. In der klassischen Zeit pflegten die Tragiker mit vollständigen Tetralogien am Agon (siehe Wettkampf) sich zu beteiligen, jedoch schon Sophokles (s. d.) begann (nach Suidas' Angabe) statt einer Tetralogie (vier?) Einzeldramen aufführen zu lassen (*καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν*).

Theatergebäude. Das Th. wurde im nichtdekorierten Zustande zu Volksversammlungen (s. d.) benutzt, vgl. Müller p. 73 ff.; ferner zu Hahnenkämpfen (s. d.), zu Aufführungen, welche Taschenspieler und Gaukler aller Art veranstalteten, vgl. Müller p. 77; in römischer Zeit auch zu Gladiatorenkämpfen und Tierhetzen, vgl. Müller p. 78; endlich vielleicht auch (doch ist es kaum glaublich) zu Begräbnisstätten, vgl. Müller p. 81.

Theatermarken. An die Besucher der Theater wurden zum Behufe der Platzanweisung und Kontrolle Marken (an Stelle unserer Billets) ausgegeben. Es scheinen zwei Arten derartiger Marken üblich gewesen zu sein. Die einen, für das gewöhnliche Publikum bestimmt, aus Blei gefertigt und einfach mit einer Platzbezeichnung in Ziffern und Zeichen versehen; die anderen, vermutlich nur für die Proedristen gebräuchlich, aus Knochen oder Elfenbein gearbeitet und mit einem Emblem (Götterbild, Porträt) geschmückt, also kleine Kunstwerke. Marken beider Gattungen (jetzt gewöhnlich als „piombi" bezeichnet) sind noch in Menge erhalten. Vgl. Müller p. 299 ff.; Benndorf in der Ztschr. f. österreich. Gymnas. Bd 26 (1875); Wieseler, De tesseris eburneis osseisque theatralibus quae feruntur (Göttingen 1866/67), und: Theatergeb. Tafel 3 γ, δ u. Tafel 4, 13–21; Corp. Inscr. Gr. IV 8579 bis 8604; Hübner in den Monatsberichten der Berliner Akad. 1867 p. 769; Bull. dell' Ist. 1878 p. 100 u. 1882 p. 6.

Theaterpächter (*θεατρώνης, θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων*). In Athen (ebenso im Peiraieus und wohl auch anderwärts) war das (dem Staate gehörige) Theatergebäude an einen Pächter, bezw. an eine Gesellschaft verpachtet. Der Pächter war zur Zahlung einer bestimmten Jahresmiete, zur Instandhaltung des Gebäudes, wahrscheinlich auch zur Tragung der Kosten für die scenische Ausstattung der Stücke, die Kleidung der Schauspieler und für die Arbeitslöhne, endlich wahrscheinlich zur Aufbewahrung der Theaterrequisiten verpflichtet. Dagegen fiel dem Pächter der Gesamtbetrag des Eintrittsgeldes zu, vermutlich auch der Erlös aus Vermietung des Theaters an Personen (Athleten, Taschenspieler u. dgl.), welche darin private Vorstellungen gaben.

Theaterpolizei. Die Theaterpolizei übte der Staat, bezw. der Archon eponymos durch die Rhabduchen (s. d.) aus.

Theaterruinen. Ein Verzeichnis der von griechischen Theatern noch erhaltenen Ruinen giebt A. Müller p. 4 ff. (vgl. dazu Kawerau in Baumeisters Denkmälern des klass. Altert. IV.) Die bedeutendsten Ruinen sind die zu Athen, Ephesos, Epidauros (Argolis), Sparta, Syrakus, Magnesia am Maiandros. Bemerkenswert ist die große Anzahl von Ruinen auf dem kleinasiatischen Festlande.

Theaterverwaltung. Die Verwaltung des Theaterwesens, insoweit als es mit dem Dionysoskultus in Verbindung stand, war in Athen Staatssache, indessen überließ der Staat die Besorgung der wirtschaftlichen Angelegenheiten dem Theaterpächter (s. d.) und den Choregen (s. d., vgl. auch die Artikel Budget, Choregie, Kosten) und beschränkte seine Mitwirkung auf die Leitung des Agons (Auswahl der aufzuführenden Stücke und der Schauspieler, Feststellung des Urteils über die Leistungen der Dichter, Choregen und Schauspieler, Austeilung der Preise an die Sieger).

Regiebeamte und Intendanten scheinen dem griech. Theater gefehlt zu haben, konnten ihm auch fehlen, da ja nur zeitweilig an bestimmten Terminen (Dionysien, Lenaien) gespielt wurde. Die Regiegeschäfte wurden von den Dichtern, den Chorlehrern, dem Maschinenmeister und dem Hypoboleus unter Mitwirkung der Choregen versehen.

Theodoros, tragischer Schauspieler im 4. Jahrh. v. Chr., spielte besonders Frauenrollen. Vgl. Müller p. 187 A. 5.

Theologeion (*θεολογεῖον*), das oberhalb der Dekorationswand befindliche Gerüst, auf welchem die Schauspieler in Götterrollen auftraten. Siehe Göttererscheinungen. (Pollux 4, 130: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ.*)

Theorikon, das zuerst auf Perikles' (oder Kleophons? s. Aristot. Polit. Ath. 28) Veranlassung (etwa 454 v. Chr.) allen athenischen Bürgern gezahlte Schaugeld im Betrage von 2 Obolen (= 26 Pf.) für jeden Spieltag. Die im J. 411 v. Chr. von den Fünftausend vorgenommene Abschaffung des Theorikon war nur vorübergehend, bereits im J. 409 scheint es wieder eingeführt gewesen zu sein. Vgl. Müller p. 349.

Thespis. Nach der gewöhnlichen Annahme ist Th. (um 550 v. Chr., Zeitgenosse der Peisistratiden) der Begründer der (kunstmäßig ausgebildeten) attischen Tragödie. Diese Annahme gründet sich namentlich auf die Angabe des späten (dem 4. Jahrh. nach Chr. angehörigen) Rhetors Themistios (Or. XXVI), welcher Aristoteles mißverstanden zu haben scheint, und auf die bekannten Worte des Horaz (A. P. 275 ff.): „ignotum tragicae genus invenisse Camenae Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis, quae canerent agerentque peruncti faecibus ora«. Unter den „plaustra" ist der bei den dionysischen Festzügen übliche Schiffskarren zu verstehen, auf dem der den Gott darstellende Sprecher sich befand (vgl. Bethe p. 44). Keineswegs also waren die „plaustra" die Wagen fahrender Schauspielergesellschaften. In Wirklichkeit ist Thespis wohl nur der älteste tragische Dichter (in Attika), dessen man sich in späterer Zeit noch erinnern konnte und auf den man daher die Begründung der Tragödie zurückführte. — Nach Suidas hat Th. den Gebrauch der Masken eingeführt (*Θέσπις· καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγῴδησεν, εἶτα ἀνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰςήνεγκεν καὶ τὴν τῶν προςώπων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας*).

Thessalos (*Θεσσαλός*), tragischer Schauspieler zur Zeit Alexanders d. G., bei dessen Hochzeit (in Susa) er spielte. Vgl. Müller p. 187 A. 4.

Thronoi (*θρόνοι*), Ehrensessel (im Dionysosth. von pentelischem Marmor, Abbildungen bei Müller p. 94 ff.) für Beamte, Priester und Priesterinnen, Wohlthäter der Stadt u. dgl.; sie befanden sich meist auf der untersten Sitzreihe.

Thüren. Das Bühnengebäude hatte fünf nach der Bühne hinausgehende Thüren, die Dekorationswand (Palast) drei Thüren, welche den drei mittleren des Bühnengebäudes entsprachen. Die mittelste dieser drei Thüren stellte den Eingang zu den königlichen Gemächern, die rechts und links von ihr befindliche den Eingang zu den Gastzimmern dar (vgl. Vitruv 5, 6, 8, s. oben Dekoration). Außerdem hatte die Bühne auf jeder Seite einen Ausgang nach den Paraskenien, d. h. den seitlich gelegenen Nebenräumen. Stehende Fiktion war, daß der eine dieser Ausgänge den Weg nach der Stadt, der andere den Weg nach der Fremde darstelle. (Pollux 4, 126: *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ* [wohl vom Standpunkte des Schauspielers aus] *τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος . . . . τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ*

ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰς-ίασιν).

Thymele (*θυμέλη*), ein in der Orchestra (s. d.) aufgeschlagenes Gerüst (Pollux 4, 123: *ἡ ὀρχήστρα . . . ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα εἴτε βωμός*). Über den Zweck der Th. fehlt uns klare Einsicht. Müller (p. 129) nahm an, daß die Th. sich in unmittelbarer Nähe des Logeions befunden und namentlich dazu gedient habe, dem Chor einen mit dem Logeion in der annähernd gleichen Ebene gelegenen Standort zu verschaffen, da der (nach Müllers Annahme) erheblich unter dem Niveau der Bühne liegende Fußboden der Orchestra einen geeigneten Stand nicht abgeben konnte. Aber Müllers Voraussetzung ist irrig: Bühne und Orchestra lagen jedenfalls in (wenigstens ungefähr) gleichem Niveau neben einander, so daß dasselbe nicht erst künstlich hergestellt zu werden brauchte. Auch wäre die Tieferlegung der Orchestra ja widersinnig gewesen, wenn man dann doch den Niveauunterschied durch Errichtung eines Gerüstes ausgleichen mußte. Dagegen darf man glauben, daß auf der Thymele die Musiker des Chors und die Rhabduchen (Theaterpolizisten) ihren Platz hatten (vgl. einerseits Aristoph. Av. 659 und 676 ff., andererseits Schol. zu Aristoph. Pax 733). So lange als nur ein Schauspieler thätig war, hatte auch dieser seinen Standort auf der Thymele (vgl. Bethe p. 76). Der Altar des Dionysos scheint sich neben der Thymele befunden zu haben (man vgl. das Bild auf der Schale des Brygos); es dürfte demnach ursprünglich die Th. der zum Altar gehörige Opfertisch gewesen sein (vgl. Bethe p. 76), welcher später vergrößert wurde, um den angegebenen Zwecken zu dienen. Man darf wohl glauben, daß die Thymele seitwärts (rechts oder links) am vorderen Rande der Orchestra errichtet war; hätte sie sich in der Mitte befunden, so würde sie ja den dahinter liegenden Teil der Orchestra (und auch der Bühne) verdeckt haben. In der frühesten Zeit allerdings, als die Zuschauer die Orchestra umstanden und der (einzige) Schauspieler von der Thymele herabsprach, wird dieselbe sich inmitten der Orchestra befunden haben.

Der Name „*θυμέλη*" ist rätselhaft; möglich, daß er zunächst den Altar bezeichnete, (obwohl *θυμέλη* gewiß nicht von *θύειν* abzuleiten ist) und erst später dem Gerüste, welches neben dem Altar stand, beigelegt wurde. Später scheint die gesamte Orchestra *θυμέλη* genannt worden zu sein, wie man daraus schließen muß, daß die Chortänzer zuweilen als *θυμελικοί* (artifices thymelici bei Vitruv 5, 7, 2) bezeichnet werden. — Was Wieseler in seiner Sonderschrift über die Thymele (Göttingen 1847) sagte, ist jetzt zum großen Teile veraltet.

Die griechischen Lexikographen (s. die Stellen bei Müller in den Anmerkungen zu S. 129 ff.) definieren *θυμέλη* als Altar und Opfertisch. Als Standort der Musiker wird die Th. ausdrücklich von Thomas Magister (p. 179 ed. Ritschl) bezeichnet.

Tiere. Da in einigen Dramen des Aischylos und Euripides mit Pferden bespannte Wagen erscheinen, so darf man annehmen, daß Pferde auf die Bühne gebracht wurden (vgl. jedoch unten Wagen und oben Reiter). Im übrigen aber sind Tiere dem Theater fern geblieben. Die Tierchöre des Aristophanes (Frösche, Vögel) wurden wie selbstverständlich, durch Menschen dargestellt, ebenso der Riesenkäfer in Aristophanes' „Frieden".

Tod s. Sterben.

Treppen. Der Zuschauerraum des Dionysostheaters ist von 14 Treppen (von denen die beiden äußersten dicht an den Stirnmauern hinliefen) vertikal durchschnitten, so daß der Raum in 12 Keile (*κερκίδες*) geteilt wird. Die Höhe der Treppenstufen beträgt am vorderen Rande 0,22 m, am hinteren 0, 32 m, es findet also eine Steigung von 0,10 m statt. Vgl. Müller p. 91. — Nach Pollux' Angabe (4, 127: *εἰςελθόντες*

δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται) muß angenommen werden, daß von der Orchestra eine Treppe nach der Bühne führte, daß also die Bühne erhöht war. Es kann indessen diese Einrichtung nur erst in später Zeit bestanden haben (vgl. die Artikel Bühne und Standort).

Trilogie s. Tetralogie.

Tritagonist (*τριταγωνίστης*), der am wenigsten gute Schauspieler innerhalb der bei der Aufführung eines Dramas zusammenwirkenden Schauspielergruppe.

Tritostatai (*τριτοστάται*), der erste und der letzte Choreut in der linken Langreihe des Chorzuges (s. Chor).

Unterirdischer Gang. In den Ruinen des Theaters zu Magnesia am Maiandros (ähnlich auch im Theater zu Eretria und Sikyon) ist ein unterirdischer Gang aufgefunden worden, welcher — in griechischer Zeit — etwa von der Mitte der Skene bis zum Mittelpunkte der Orchestra sich erstreckt zu haben scheint. Dieser verhältnismäßig hohe und breite Gang kann vielleicht dazu gedient haben, Schauspielern, welche Geister Abgeschiedener darstellten, das Aufsteigen inmitten der Orchestra zu ermöglichen. Vgl. Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Athenische Abt. Bd. XIX p. 73. Vgl. aber auch Bethe p. 84 ff.

Vereine der Schauspieler. Zur Wahrung ihrer gemeinsamen Interessen traten frühzeitig, jedenfalls aber zur Zeit Alexanders (vgl. Aristot. Probl. 30, 10), die Schauspieler zu Vereinen (*σύνοδοι*) zusammen, denen beizutreten auch den übrigen an den musischen Agonen beteiligten Künstlern (*οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*) gestattet war, so namentlich den Musikern und Dichtern. Diese (ursprünglich landschaftlich gegliederten, dann in der Kaiserzeit mehr und mehr einen universalen Charakter annehmenden und zu Verbänden (*κοινά*) sich ordnenden) Vereine wurden von den Regierungen meist begünstigt und mit mancherlei Vorrechten ausgestattet. Die Organisation der Vereine war demokratisch, in späterer Zeit mit einer starken Beimischung von Bureaukratismus, zumal seitdem die kaiserliche Regierung ihr Aufsichtsrecht durch besondere Beamte ausüben ließ. Entsprechend dem Zusammenhange, welcher, äußerlich wenigstens, zwischen dem Theater und dem Dionysoskultus stets gewahrt wurde, waren die Schauspieler-, bezw. die Techniten-vereinigungen zugleich auch eine Art religiöser Genossenschaften mit eigenen Priestern; ihre Haupttätigkeit war indessen eine rein weltliche und namentlich auf die Vermittelung von Engagements und auf gegenseitige Unterstützung gerichtet. In der späteren Kaiserzeit scheinen sämtliche im römischen Reiche bestehenden Einzelvereine zu einem Gesamtverbande sich zusammengeschlossen zu haben oder vielmehr von der Regierung dazu zusammengeschlossen worden zu sein. In diesem Verbande führte die römische *σύνοδος* wohl eine Art Präsidium. Vgl. Lüders, Die dionysischen Künstler, Berlin 1873; Foucart, De collegiis scaenicorum artificum apud Graecos, Paris 1873 (und: Des associations religieuses chez les Grecs, Paris 1873); Sauppe, Commentatio de collegio artificum scaenicorum atticorum, Göttingen 1876 Index schol. aest.; Friedländer, De artificibus Dionysiacis, Königsberg 1874 Index schol. hib.; Reisch, De musicis Graecorum certaminibus capita quatuor. Wien 1875. Müller p. 392 ff.; Poland, De collegiis artificum Dionysiacorum. Dresden 1895, Progr. des Wettiner Gymnasiums.

Versenkungen. In den uns erhaltenen griechischen Dramen geschieht es nur im Prometheus des Aischylos, daß auf der Bühne befindliche Personen als plötzlich nach unten verschwindend gedacht werden sollen. Gleichwohl kann man schwerlich annehmen, daß eine Versenkung des Felsens mit der daran hängenden Prometheuspuppe (und den Okeaniden) wirklich vorgenommen worden sei; das hätte bei der Höhe des Felsens und bei

der Menge der Okeaniden eine zu umſtändliche Vorrichtung erfordert. Vermutlich hat man ſich damit begnügt, die den Felſen darſtellenden Holzwände zuſammenſtürzen zu laſſen, nachdem der dahinter befindliche Schauſpieler ſich unbemerkt entfernt hatte und die Okeaniden in den Hintergrund abgezogen waren.

Sonſt deutet nichts auf das Vorhandenſein einer Verſenkungsvorrichtung im griechiſchen Theater hin. Die *χαρώνιοι κλίμακες* waren eine Stiege, mittelſt deren Schauſpieler, welche Geiſter der Abgeſchiedenen darſtellten, aus dem Keller (gleichſam aus dem Hades) zur Bühne emporſtiegen. Mit dieſer Stiege ſtand wohl der unterirdiſche Gang in Beziehung, welcher neuerdings unter der Skene (bzw. Orcheſtra) einiger Theater (z. B. in Magneſia am Mäander) bloßgelegt worden iſt; vgl. Mitteilungen des kaiſerl. deutſchen archäolog. Inſt. zu Athen 1894 p. 73 ff., vgl. Bethe p. 84 ff.

Verwaltung des Theaters ſ. Theaterverwaltung.

Volksverſammlungen (*ἐκκλησίαι*) wurden in Athen ſeit Mitte des 3. Jahrh. im Theater abgehalten; auch vorher war dies ſchon wiederholt geſchehen, ſo z. B. im J. 411 v. Chr. (Thucyd. 8, 93) und zur Zeit des Phokion und des Demetrios Poliorketes (Plut. Phoc. 34 und Demetr. 34). Der Gebrauch erhielt ſich bis in ſpäte Zeit (Pollux 8, 132). Vgl. Müller p. 74.

Vorhang. Die Einrichtung des Vorhanges war der griechiſchen Bühne völlig unbekannt, zum mindeſten fehlt jede Angabe über ſie. Vgl. Müller p. 168 f. Neuerdings hat Bethe (p. 186 ff.) nachzuweiſen verſucht, daß etwa ſeit 427/6 v. Chr. die Anwendung des Vorhangs üblich geweſen ſei, aber die von ihm vorgebrachten Gründe ſind ſchwerlich ſtichhaltig, jedenfalls laſſen ſich ihnen gewichtige Bedenken entgegenſtellen, vgl. Körting, Neue Philologiſche Rundſchau 1896 p. 252.

Vortrag ſ. Schauſpielkunſt.

Wagen. Wiederholt treten in den Dramen des Aiſchylos und Euripides Perſonen auf (mit Roſſen beſpannten) Wagen auf (z. B. Aesch. Ag. 782, [Eum. 405?], Eurip. Troad. 568, El. 998, Iph. Aul. 598). Will man, was ja das Nächſtliegende iſt, annehmen, daß wirklich beſpannte Wagen auf dem Theater vorgeführt worden ſeien, ſo muß man (trotz G. Hermanns Widerſpruch, De re scaenica in Aeschyli Orestea p. 6 [Ausg. des Ai. t. II p. 65]) glauben, daß ſie ihren Weg in die Orcheſtra genommen haben und dort entweder hielten oder aber bis auf die Bühne fuhren, welche letztere dann notwendig als mit der Orcheſtra in gleicher Ebene liegend vorgeſtellt werden muß (aus dieſem Grunde verweiſt Müller, der an eine erhöhte Bühne glaubt, die Wagen aus der Orcheſtra [p. 134 Anm. 1], ohne aber zu erklären, wie ſie anders auf die Bühne hätten fahren können). Die Thüren des Bühnengebäudes waren doch ſicher nicht breit genug, um einem zweiſpännigen Wagen die Durchfahrt zu geſtatten. Sehr möglich aber iſt doch auch, daß man Pferde gar nicht auf die Bühne brachte, ſondern die (für die Bühne beſonders klein gebauten) Wagen durch Menſchen ziehen ließ, der Einbildungskraft der Zuſchauer es anheimgebend, ſtatt der Menſchen ſich Pferde vorzuſtellen. (Pollux 4, 125, erwähnt Wagen auf der Bühne, ſagt aber nicht, daß ſie mit Pferden beſpannt ſeien.) Sehr lebhaft befürwortet Bethe (p. 337) die Annahme, daß mit Roſſe beſpannte Wagen im Theater erſchienen ſeien. Aber da er ſelbſt (p. 212) annimmt, daß die Bühne etwas höher lag, als die Orcheſtra, ſo könnten die Wagen nur in die Orcheſtra gekommen ſein, und alle die betreffenden Scenen müßten dort abgeſpielt worden ſein. Das aber iſt ſchwer glaublich.

Wettkampf der Chöre. In der Thatſache, daß die griechiſche Tragödie aus dem Chorgeſange ſich entwickelt hat, iſt es begründet, daß auch nach dem Hinzutritte des dramatiſchen Dialoges zu dem Chorgeſange doch zunächſt der letztere noch als der

wesentliche Bestandteil der scenischen Aufführung betrachtet, der Chor folglich für wichtiger, als die Schauspieler, erachtet wurde, daß überhaupt der Schwerpunkt der ganzen Aufführung in der Leistung des Chores erblickt wurde. Als daher ein scenischer Wettkampf, entsprechend dem Wettkampf der lyrischen Chöre, eingerichtet wurde, konnte das nur ein Wettkampf der (tragischen) Chöre sein. Erst später (etwa um 452 v. Chr.), als der Dialog immer breiteren Raum und dadurch die Thätigkeit der Schauspieler größere Bedeutung gegenüber dem Chore gewann, fand auch zugleich ein Wettkampf der Schauspieler statt. Da nun aber der Sieg des Chors wesentlich einerseits der Thätigkeit des Dichters, der in älterer Zeit ja als Chorlehrer fungierte, andrerseits der Fürsorge des die Ausstattung &c. beschaffenden Choregen zu verdanken war, so war mittelbar der Wettkampf der Chöre zugleich auch ein Wettkampf der betr. Dichter und Choregen, und der Sieg eines Chors war zugleich der Sieg desjenigen Dichters, welcher das betreffende Drama, in dem dieser Chor aufgetreten war, zur Aufführung gebracht hatte, und desjenigen Choregen, welcher die Ausstattung des Chors besorgt hatte. In den Siegerlisten aber wurden die siegreichen Chöre durch Angabe der Namen ihres Choregen und ihres Dichters (Didaskalos) kenntlich gemacht und dadurch mittelbar auch Choreg und Dichter als Sieger bezeichnet. Die Urteile der Preisrichter über die Leistungen der certierenden Chöre waren, da diese Leistungen in erhebtichem Maße durch die Beschaffenheit der betr. Dramen bedingt wurden, demnach thatsächlich, wenigstens mittelbar, auch Urteile über die Leistungen der an dem chorischen Agon beteiligten Dichter (Didaskaloi). So ist es erklärlich, daß später, namentlich als der Chor seine Bedeutung für das Drama mehr und mehr verlor, der chorische Wettkampf geradezu als ein Wettkampf (einerseits der Choregen, andererseits) der Dichter aufgefaßt wurde. Vgl. Bethe, De scaenicorum certaminum victoribus, Rostock 1894 (Universitätsschrift).

Wettkampf der Choregen (nach der älteren Auffassung). Die in einem tragischen oder komischen Agon beteiligten Choregen rangen mit einander um den Preis. Der siegende Choreg erhielt — so nahm man bisher an — vom Staate einen Dreifuß, welchen er dann auf seine Kosten mit einer Inschrift versehen und in der Nähe des Theaters aufstellen ließ (eine Straße in der Nähe der Akropolis war nach diesen Dreifüßen benannt). Der Sieg oder die Niederlage des Choregen bedeutete zugleich Sieg oder Niederlage der Phyle, welcher er angehörte. Bis zum vierten Jahrhundert wird auf den Inschriften der Dreifüße die Phyle als Siegerin bezeichnet, erst seitdem der Choreg als Sieger. Vgl. Müller p. 337 f. Lipsius in den Berichten d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. 1885 p. 412 ff. sucht nachzuweisen, daß der Choreg stets nur in seinem eigenen Namen, nicht in dem der Phyle, den Wettkampf bestanden habe, und daß dem siegreichen Choregen im dramat. Agon nicht ein Dreifuß, sondern nur eine Tafel mit Aufschrift geweiht worden sei. — Nach Bethe (De scaenicorum certaminum victoribus, Rostock 1894) certierten die Chöre, nicht die Choregen. — S. oben Wettkampf der Chöre.

Wettkampf der Dichter (nach der älteren Auffassung). Diejenigen tragischen und ebenso diejenigen komischen Dichter, deren Stücke an einem Spieltermine zur Aufführung gelangten, führten gegenseitig einen Wettkampf (Agon) um die zu erteilenden Preise. Am tragischen Agon beteiligten sich drei Dichter, anfangs wohl mit einzelnen Stücken, später (in der klassischen) mit Tetralogieen (d. h. je einer Trilogie und einem Satyrspiel): Sophokles (s. d.) begann, wie es scheint, statt mit einer Tetralogie mit je vier nicht stofflich zusammenhängenden Dramen zu certieren. Am komischen Agon nahmen (bei den Dionysien) in der klassischen Zeit fünf Dichter mit je einer Komödie teil. Die Leitung des Agons stand dem ἄρχων ἐπώνυμος bei den Dionysien, dem ἄρχων βασιλεύς bei den Lenaien zu, vgl. Müller p. 327. S. den Art. „Wettkampf der Chöre".

Wettkampf der Schauspieler. Die Einrichtung eines Agons der Schauspieler erfolgte etwa um 452 v. Chr. Die in einem solchen Agon auftretenden Protagonisten (und eben nur diese) rangen mit einander um einen Siegespreis. Dieser letztere wurde (wenigstens in späterer Zeit) lediglich auf Grund der schauspielerischen Leistung zugesprochen ohne Rücksicht darauf, wie das betreffende Drama beurteilt wurde. Es konnte also auch ein Protagonist, der in einem unterlegenen Stücke gespielt hatte, dennoch den Preis erhalten. Vgl. Müller p. 328 f.

Wiederholungen. Bis etwa um Mitte des 4. Jahrh. (v. Chr.) gelangten an jedem Spieltermine in Athen immer nur neue Dramen zur Aufführung. Wiederholte Aufführung eines Stückes fand nur ganz ausnahmsweise als besondere Auszeichnung statt (so im J. 405 mit Aristophanes' Fröschen). Seit etwa 350 aber wurde es Sitte, mit jedem Agone die Wiederaufführung einer klassischen Tragödie, bzw. Komödie eines verstorbenen Dichters zu verbinden. Vgl. Müller p. 323 ff. Bei den scenischen Aufführungen in den attischen Demen kamen nur Stücke auf die Bühne, welche bereits in der Stadt gegeben worden waren. So wird auch die Verfügung des athenischen Staates in Bezug auf Phrynichos' *Μιλήτου ἅλωσις* (*„ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι“* Herod. VI 21) dahin zu verstehen sein, daß die Aufführung des Stückes auf den Bühnen in den Demen untersagt wurde.

Zur Seite sprechen. Das „Zur Seite (a parte) sprechen“ kam bei der Aufführung griech. Dramen nur selten zur Anwendung, wodurch die deklamatorische Arbeit der Schauspieler wesentlich erleichtert wurde.

Züchtigung, körperliche, schlechter Schauspieler s. Schauspieler.

Zusammenspiel. In dem Zusammenspiele der drei bei der Aufführung eines Dramas beteiligten Schauspieler hatten der Deuteragonist und der Tritagonist sich zu bestreben, den Protagonisten möglichst zur Geltung kommen zu lassen und erforderlichenfalls ihre eigene Leistungsfähigkeit nicht voll auszunutzen (Cic. Div. in Caec. § 15: ut in actoribus graecis fieri videmus, saepe ilium, qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum submittere, ut ille princeps quam maxime excellat). Der Protagonist beherrschte also das Spiel, und im Verhältnis zu ihm erschienen der Deuteragonist und der Tritagonist nicht als ebenbürtige Kunstgenossen, sondern als untergeordnete Gehilfen. Das Zusammenspiel trug also einen sehr einseitigen Charakter.

Zuschauerraum. In ältester Zeit umstanden die Zuschauer des Chortanzes die kreisrunde Orchestra. Als neben dem Chorliede der dramatische Dialog und damit auch die schauspielerische Aktion mehr und mehr zur Geltung kam, konnte die Zuschauerschaft nur vor der Orchestra (bzw. vor dem mit der Orchestra verbundenen Sprechplatze [*λογεῖον*] der Schauspieler) Aufstellung nehmen, so daß, um allen Zuschauern den freien Hinblick auf die Bühne zu ermöglichen, die amphitheatralische Anlage des Zuschauerraumes notwendig wurde Die Sitzbänke waren im Dionysostheater vermutlich bis zu Lykurgos' Zeit von Holz, bestanden also in Tribünen; erst von Lykurgos scheint die Errichtung steinerner Sitzreihen veranlaßt worden zu sein, eine Maßregel, welche um so notwendiger erscheinen mußte, als wiederholt Zusammenbrüche der hölzernen Tribünen stattgefunden hatten (so im Jahre 497, vgl. Suid. s. v. *Πρατίνας*, im Jahre 475, vgl. Suid. s. v. *Αἰσχύλος*). Freilich braucht man unter den *ἴκρια* bei Aristoph. Thesmoph. 395 nicht notwendig hölzerne Bänke zu verstehen.

C. Griechisch-deutsches Verzeichnis einiger auf das Bühnenwesen bezüglichen Ausdrücke.

αἰώρημα (oder *ἑώρημα*), Schwebemaschine.
ἀναβαθμός, Sitzstufe.
ἀνάλημμα, Abschlußmauer des Zuschauerraumes.
ἀρχιτέκτων, Theaterpächter.
βάθρον, Sitzstufe.
βῆμα, Bühne (als Platz zum Auftreten der Schauspieler).
βροντεῖον, Donnermaschine.
γέρανος, Krahn.
δευτεραγωνίστης, Schauspieler zweiten Ranges.
διάζωμα, Stockwerk (im Zuschauerraume des Theaters), Horizontalabteilung des Zuschauerraumes.
διδάσκειν, einstudieren (ein Drama).
διστεγία, Oberbühne (s. oben S. 296).
δορυφορήματα, Statisten, welche als Bewaffnete (Speerträger) einen Fürsten begleiten.
ἕδρα, *ἑδώλιον*, Sitzstufe.
ἐκκύκλημα, Rollbühne.
ἐκπίπτειν, durchfallen (vom Schauspieler).
ἐμβάτης, Kothurn.
ἔξοδος, Abzug des Chors am Schlusse des Dramas).
ζώνη, Stockwerk (im Zuschauerraume des Theaters).
ἡμιχόριον, Halbchor.
θέα, Platz (im Theater).
θέατρον, Theater (in engerem Sinne), Zuschauerraum, (in späterer Zeit auch) Bühne (Is. Orig. X 253).
θεατροπώλης, Theaterpächter.
θεατρώνης, Theaterpächter.
θεολογεῖον, Götterbühne.
θεωρητήριον, Sitzstufe.
θεωρικόν, Schaugeld.
θρόνος, Sessel.
θυμέλη, ein in der Orchestra befindliches Gerüst (Standort der Musiker und Theaterpolizisten), vgl. oben S. 321.
ἴκρια, (hölzerne) Sitzbänke.
καθέδρα, Sessel.
κατακρούειν (*ταῖς πτέρναις*), trampeln.
κατατομή, Orchestra.
κεραυνοσκοπεῖον, Vorrichtung zur Nachahmung des Blitzes.
κερκίς, keilförmiger Abschnitt (cuneus) der Sitzreihen im Theater.
κλίμακες χαρώνιοι, die vom Bühnenkeller zur Bühne führende Treppe.
κλώζειν, schnalzen (zum Zeichen des Mißfallens).
κόθορνος, Kothurn.
κονίστρα, Orchestra.

κόρδαξ, ausgelassener, obscöner Tanz.
κορυφαῖος, Chorführer.
κρηπίς, niedriger Schuh (der Choreuten).
κροτεῖν, (Beifall) klatschen.
κωφὸν πρόςωπον, stumme Person, Statist.
λογεῖον, (Sprechplatz), Bühne.
μέρος, Rolle.
μηχανή, Maschine.
μηχανοποιός, Maschinist.
νευροσπάστης, Marionettenspieler.
ξύλον, πρῶτον ξ., die unterste (gewöhnlich *προεδρία* genannte) Sitzreihe im Theater.
ὄγκος, Aufsatz an der Maske zur Befestigung der Perücke.
ὀκρίβας, Bühnengerüst.
ὀκρίβας, Kothurn.
ὀρχήστρα, Tanzplatz, Orchestra.
(*ὀρχηστής*, dramatischer Dichter.)
παρασκήνιον, Gebäude zur Seite der Bühne.
περίακτος, Coulisse.
προεδρία, unterste (zu Ehrensitzen gebrauchte) Sitzreihe im Theater.
προσκήνιον, Bühne, Bühnenhinterwand, Dekoration des Hintergrunds, (die Stirnseite des erhöhten Bühnenbaues).
παραστάτης, Halbchorführer.
προγαστρίδιον, προστερνίδιον, Bauch- und Brustpolster.
προςωπεῖον, Maske.
πρόςωπον, Maske.
πρωταγωνίστης, Hauptschauspieler, Schauspieler ersten Ranges.
πτέρναις καταχρούειν, trampeln.
σίγμα, Orchestra.
σκευοποιός, Maskenverfertiger.
σκηνή, Bühnengebäude, insbesondere die den Zuschauern zugekehrte Vorderseite desselben, auch: Bühne.
σκηνογραφία, Dekorationsmalerei.
συρίττειν, pfeifen.
τόπος, Platz (im Theater).
τριταγωνίστης, Schauspieler dritten Ranges.
σωμάτιον, Tricotwams.
ὑποβολεύς, Souffleur (?). Siehe B. Hypoboleus.
ὑποκριτής, Schauspieler.
χοραγός, Chorführer.
χορηγία, die Leistung des Choregen.
χορηγός, der die Stellung des Chors besorgende Bürger.
χορός, Chor.
χοροστάτης, Chorführer.
χώρα, Platz (im Theater).
χωρίον, Platz (im Theater).
ᾠδεῖον, Tonhalle, bedecktes Theater, Spielhaus.

D. Deutsch-griechisches Verzeichnis einiger auf das Bühnenwesen bezüglichen Ausdrücke.

Abschlußmauern (des Zuschauerraumes), *ἀναλήμματα*.
Blitzmaschine, *κεραυνοσκοπεῖον*.
Bühne, *σκηνή*, (als Gerüst) *ὀκρίβας*, (als Platz zum Auftreten) *βῆμα*, (als Sprechplatz) *λογεῖον*, (als Platz vor dem Bühnengebäude) *προσκήνιον*, (in später, römischer Zeit zuweilen auch) *ὀρχήστρα*.
Bühnengebäude, *σκηνή*.
Chor, *χορός*.
Chorführer, *χοροστάτης*, *χοραγός*, *κορυφαῖος*.
Coulisse, *περίακτος* (*ἡ*).
Dekoration (des Hintergrundes), *προσκήνιον*.
Donnermaschine, *βροντεῖον*.
durchfallen (vom Schauspieler), *ἐκπίπτειν*.
einstudieren (ein Drama), *διδάσκειν*.
Flugmaschine, *μηχανή*, *αἰώρημα* (oder *ἑώρημα*).
Halbchor, *ἡμιχόριον*.
Hebemaschine, *μηχανή*, *γέρανος*, *κράδη*, *αἰώρημα* (oder *ἑώρημα*).
klatschen (Beifall), *κροτεῖν*.
Kothurn, *ἐμβάτης*, *ὀκρίβας*, *κόθορνος*.
Marionettenspieler, *νευροσπάστης*.
Maschine, *μηχανή*.
Maske, *πρόσωπον*, *προσωπεῖον*.
Maskenverfertiger, *σκευοποιός*.
Maschinist, *μηχανοποιός*.
Orchestra, *ὀρχήστρα*, *κατατομή*, *σίγμα*, *κονίστρα*. Vgl. oben unter den Realien *ὀρχήστρα*.
pfeifen, *συρίττειν*.
Platz (im Theater) *θέα*, *τόπος*, *χώρα*, *χωρίον*.
Rolle, *μέρος*.
Schauspieler, *ὑποκριτής*.
Schuh, (der Tragöden) *ἐμβάτης*, *ὀκρίβας*, *κόθορνος*, (der trag. Choreuten) *κρηπίς*, (der Komöden) *ἐμβάς*, *δῆμα*, (speciell für Männer) *λακωνική*, (speciell für Frauen) *περσική*.
Schwebemaschine, *αἰώρημα* oder *ἑώρημα*.
Seitenflügel des Bühnengebäudes, *παρασκήνια*.
Sessel, *θρόνος*, *καθέδρα*.
Sitzstufe *ἀναβαθμός*, *βάθρον*, *ἕδρα*, *ἑδώλιον*, *θεωρητήριον*.
Souffleur, *ὑποβολεύς* (?). S. B. s. v.
spielen (als Schauspieler), *ὑποκρίνεσθαι*, (eine bestimmte Rolle spielen, sie bearbeiten) *διατιθέναι*.
Statist, *κωφὸν πρόσωπον*, *δορυφόρημα*.
Stockwerk (im Zuschauerraume des Theaters), *διάζωμα*, *ζώνη*.
Tanzplatz, *ὀρχήστρα*.
Theater, *θέατρον*.

Theaterpächter, *θεατρώνης, θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων.*
Tonhalle, *ᾠδεῖον.*
trampeln, *ταῖς πτέρναις καταχρούειν.*
Tricotwams, *σωμάτιον.*
triumphieren (vom Schauspieler), *εὐημερεῖν.*
Vorhang, *παραπέτασμα.*

Zuschauerraum, *θέατρον* (vereinzelt findet sich *ἴκρια* [eigentlich die hölzernen Sitzreihen, welche vor der Erbauung des Dionysostheaters üblich waren] im Sinne von „Zuschauerraum“ gebraucht, vgl. Müller p. 61).

A. Chronologische Übersicht über die Geschichte des römischen Theaters.

509 v. Chr. (245.)

Die ludi Romani werden als zweitägiges Fest gefeiert. Dionys. Hal. 6, 95. Vgl. Mommsen, Röm. Gesch. I⁷ 264.

494 v. Chr. (260.)

Die ludi Romani werden als dreitägiges Fest gefeiert. Dionys. Hal. 6, 95. Vgl. Mommsen, Rhein. Mus. 14, 83, 9.

390 v. Chr. (364.)

Etruskische Schauspieler (ludiones, histri) werden aus Anlaß einer Pest nach Rom berufen, um dort scenische Spiele (ohne Worte und Gestikulation, also wohl nur Tänze liturgischer Art) aufzuführen. (Liv. 7, 2: et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit, et cum vis morbi nec humanis consiliis nec ope divina levaretur, victis superstitione animis ludi quoque scaenici, nova res bellicoso populo (nam circi modo spectaculum fuerat), inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur. ceterum parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant.) Vgl. Val. Max. 2, 4, 4.

Zwischen 390 v. Chr. (364) u. 240 (514).

In Nachahmung der etruskischen Schauspieler (?), bringen nunmehr die römischen Jünglinge bei den öffentlichen Spielen rohe Schwänke in kunstlosester Weise zur Aufführung. Einheimische Schauspieler geben später diesen Darstellungen kunstgemäße Form. (Liv. 7, 2: imitari deinde eos [scil. ludiones Etruscos] iuventus simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus coepere; nec absoni a voce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. vernaculis artificibus, quia hister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum, qui non, sicut ante, Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed impletis modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.) Vgl. Val. Max. 2, 4, 4. — S. oben Seite 229 f.

387 v. Chr. (367.)

Die ludi Romani werden als viertägiges und stehendes (?) Fest gefeiert. Vgl. Mommsen, Röm. Gesch. I[1] 456 u. Rhein. Mus. 14, 86.

Um 278 v. Chr. (476.)

[Livius) Andronikus wird zu Tarent geboren.

272 v. Chr. (482.)

(Livius) Andronikus kommt als Gefangener nach Rom; sein Herr wird M. Livius Salinator, dessen Namen er später als Freigelassener annimmt.

264 v. Chr. (490.)

Erste Einführung privater Gladiatorenspiele.

Um 264 (bzw. zwischen 274 u. 264) v. Chr. (490.)

Der spätere Dichter Cn. Naevius wird in einer latinischen Stadt Kampaniens geboren.

Um 251 v. Chr. (501.)

Der spätere Dichter T. Maccius Plautus wird zu Sarsina (Umbrien) geboren.

240 v. Chr. (514.)

Livius Andronikus bringt an den ludi Romani eine griechische Tragödie und eine griech. Komödie in lat. Übersetzung zur Aufführung. Damit wird das römische Kunsttheater gegründet. (Cic. Brut. 18, 72: Livius primus fabulam G. Claudio Caeci filio et M. Tuditano consulibus docuit, anno ipso antequam natus est Ennius, post Romam conditam autem anno quarto decimo et quingentesimo, ut hic ait, quem nos sequimur. Est enim inter scriptores de numero annorum controversia. — Liv. 7, 2: Livius post aliquot annos, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. inde ad manum cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. Vgl. Val. Max. 2, 4, 4.)

Livius Andronikus führte also die Sitte ein, daß bei dem Vortrage der cantica der Schauspieler (wenigstens gelegentlich) sich auf die Gestikulation beschränkte, während der Gesang einem Hilfsschauspieler überlassen blieb.

Über die Einfachheit des altrömischen Theaters vgl. Tac. Ann. 14, 20: nam antea (nämlich vor Gn. Pompeius) subitariis gradibus et scaena in tempus structa ludos edi solitos, vel, si vetustiora repetas, stantem populum spectavisse, ne, si consideret theatro, dies totos ignavia continuaret.

239 v. Chr. (515.)

Q. Ennius in Rudiae (Kalabrien) geboren.

238 (oder 240) v. Chr. (514 oder 516.)

Die ludi florales werden am 28. April zum ersten Male abgehalten zur Feier der Dedikation des von den Ädilen L. u. M. Publicius am Circus maximus erbauten Floratempels. Scenische Spiele. Vellei. 1, 14; Plin. N. H. 18, 286. Corp. Inscr. Lat. I 392.

235 v. Chr. (519.)

Gn. Naevius bringt (seine ersten?) Schauspiele zur Aufführung. Gell. 17, 21.

Etwa 221–184 v. Chr. (533–570.)
Ungefähre Dauer der dramatischen Wirksamkeit des T. Maccius Plautus.

220 v. Chr. (534.)

Mutmaßliches Stiftungsjahr der ludi plebei, vgl. Marquardt VI² 499 (jedoch kann die Annahme weder mit Liv. 23, 30 noch mit Val. Max. 1, 7, 4 gestützt werden). — M. Pacuvius wird in Brundisium geboren.

217 v. Chr. (537.)

Die für die öffentlichen Spiele aufgewandte Summe scheint 333333⅓ Sest. betragen zu haben. Liv. 22, 10, 7. (Vorher scheinen 200000 As die für gelobte Spiele ausgesetzte Summe [pecunia certa] gewesen zu sein, vgl. Mommsen, Rhein. Mus. 14, 87; Marquardt VI² 487.)

212 v. Chr. (542.)

Zum ersten Male werden die ludi Apollinares von dem praetor urbanus gelobt. Liv. 25, 12. Es werden für dieselben 12000 As verausgabt, vgl. Marquardt VI² 483.

211 v. Chr. (543.)

Die ludi Apoll. werden Jahresfest. Liv. 26, 23. Erste Erwähnung des Auftretens eines Mimen (Festus p. 326 M: C. Pompinium libertinum mimum magno natu, qui ad tibicinem saltaret etc.).

Die oskische Stadt Atella wird erobert, was vielleicht Anlaß zur Einbürgerung der „Atellana" genannten Posse in Rom giebt, falls diese Posse nicht auch in Latium uralt ist, wie Mommsen, R. G. II⁷ 738, annimmt. (Liv. 7, 2: postquam lege hac [durch das von Livius Andronikus eingeführte griech. Schauspiel] fabularum ab risu ac soluto ioco res avocabatur et ludus in artem paullatim verterat, iuventus histrionibus fabellarum actu relicto, ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus iactitare coepit; quae exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt. quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuventus nec ab histrionibus pollui passa est. eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant.)

Der Curuladil Crassus Dives schenkt den Schauspielern als corollaria Kränze von massivem Gold und Silber und dazu noch goldene Schleifen. — (Festus p. 326 M.: Müller: quod C. Sulpicio C. Fulvio Coss., M. Calpurnio Pisone praetore urbis faciente ludos, subito ad arma exierint nuntiatio adventus hostium victoresque in theatrum redierint . . . inventum esse ibi C. Pompinium libertinum mimum magno natu, qui ad tibicinem saltaret.... At in hoc libro refert Sinni Capitonis verba, quibus eos ludos Apollinares Claudio et Fulvio coss. (542) factos dicit.)

208 v. Chr. (546.)

Die Apollinarspiele werden auf den 13. Juli festgesetzt. Liv. 27, 23 (wo ante diem tertium idus Quinctiles statt a. d. III Nonas zu lesen ist, vgl. Merkel, Proll. ad Ovid. Fast XXVIII, Mommsen, C. I. L. I 396). Vgl. Marquardt VI² 500.

207 v. Chr. (547.)

Livius Andronikus ist als religiöser Dichter thätig. Stiftung des collegium scribarum, welchem die poetae, librarii und histriones angehörten (Liv. 27, 37); Festus p. 333 M. Vgl. Schanz, Röm. Littgesch. p. 29 f.; Mommsen, Hermes 7, 309; Jahn, Berichte der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1856, p. 294; Ribbeck, R. D.² I 19. — Die ludi plebei werden mehr als eintägig gefeiert. Liv. 28, 10.

206 v. Chr. (548.)

Der Dichter Naevius wird eingekerkert. Gell. 3, 3, 15, vgl. Schanz a. a. O. p. 31.

204 v. Chr. (550.)

Am 4. April werden zum ersten Male die ludi Megalenses gefeiert. Corp. Inscr. Lat. I 390. Ennius kommt nach Rom.

200 v. Chr. (554.)

An den ludi pleb. wird Plautus' „Stichus" aufgeführt (Didaskalie). Vgl. Studemund, De actae Stichi Plautinae tempore, in Comment. in honorem Th. Mommseni 1877. Die für die öffentl. Spiele zu verwendende Summe wird unbestimmt gelassen (de pecunia incerta), vgl. Marquardt VI² 487 f.

194 v. Chr. (560.)

An den ludi Megalenses finden scenische Aufführungen statt. Liv. 34, 54. Der ältere Scipio Africanus (damals zum zweiten Male Konsul) veranlaßt, daß im Theater die Plätze des Senats von denen der übrigen Bürger abgesondert werden. Diese Maßregel verursacht große Mißstimmung in der Bürgerschaft (Liv. 34, 54: horum aedilium ludos Romanos primum senatus a populo secretus spectavit praebuitque sermones etc. — Val. Max. 2, 4, 3 und 4, 5, 1. — Plaut. Aulul. v. 709. — Cic. De harusp. resp. 12, 24). — Vgl. Marquardt VI² 530 A. 2; Ribbeck, R. Tr. p. 648.

191 v. Chr. (563.)

Der Tempel der Mater magna auf dem Palatium wird geweiht, und bei dieser Gelegenheit finden scenische Spiele statt. Liv. 36, 36 (nach Ritschls Vermutung, Parerga 294, wurde damals der Pseudolus des Plautus aufgeführt).

191—171 v. Chr. (563—583).

Die ludi Romani werden als zehntägiges Fest gefeiert. Vgl. Mommsen, Rhein. Mus. XIV 87, 19.

190 v. Chr. (564.)

Die Apollinarspiele währen vom 11. bis 13. Juli. Liv. 37, 4 (es wird erzählt, daß am 11. Juli während der Apollinarspiele eine Sonnenfinsternis eintrat, also müssen diese Spiele, welche im J. 208 auf den 13. Juli angesetzt worden waren, auch schon am 11. Juli gefeiert worden sein).

186 v. Chr. (568.)

Das Volk veranstaltet für die Spiele des L. Scipio Asiaticus eine Pfennigkollekte. Plin. N. H. 33, 138.

185 v. Chr. (569.)

Nach gewöhnlicher Annahme wurde P. Terentius Afer in diesem Jahre geboren; es ist jedoch ein früheres Jahr anzusetzen, vgl. Schanz p. 62.

184 v. Chr. (570.)

Plautus stirbt. Vgl. Cic. Brut. 15, 60.

179 v. Chr. (575.)

Das theatrum und proscaenium ad Apollinis wird erbaut; mutmaßlich wird gleichzeitig der Verein der mimi parasiti Apollinis gestiftet. Liv. 40, 51, 3. Vgl. Merkel, Proll. ad Ovidii Fast. p. CCXXXIV; Ritschl, Parerga p. 217; Marquardt VI² 501 Anm. 3.

174 v Chr. (580.)

Die Censoren lassen eine steinerne Bühne erbauen. Der Staat übernimmt von jetzt ab die Kosten der Einrichtung der Bühne sowie der Beschaffung und Unterhaltung des Bühnenapparates unmittelbar auf die Staatskasse, während bis dahin die Spielgeber sie aus der ihnen staatlich bewilligten Pauschalsumme bestritten hatten. Liv. 41, 27. Vgl. Mommsen, R. G. II[2] 442; Ritschl, Parerga p. 227; Ribbeck, R. Tr. p. 649.

173 v Chr. (581.)

Die Floraspiele werden ein stehendes Fest. Ovid. Fast. V, 327 ff.

170 v. Chr. (584.)

L. Accius zu Pisaurum geboren.

169 v. Chr. (585.)

An den ludi Apollinares wird der Thyestes des Ennius aufgeführt. Cic. Brut. 20, 78. Vgl. Ritschl, Parerga p. 292.

167 v. Chr. (587.)

Zur Feier seines Triumphes läßt L. Anicius eine griechische Schauspielertruppe nach Rom kommen und dort auftreten. Dem römischen Publikum gefällt das gemessene Spiel der griechischen Künstler nicht. Erst als Flötenspieler und Choreuten eine Art Prügelei in Scene setzen, sind die Zuschauer befriedigt. (Polyb. b.) Athen. 14, 615 A.

166 v. Chr. (588.)

Aufführung der Andria des Terenz an den ludi Megalenses.

165 v. Chr. (589.)

Die Hecyra des Terenz sollte an den ludi Megalenses aufgeführt werden. (Didaskalie.)

163 v. Chr. (591.)

Aufführung des Heautontimorumenos des Terenz an den ludi Megalenses.

161 v. Chr. (593.)

Aufführung des Eunuchus des Terenz an den ludi Megalenses und des Phormio an den ludi Romani.

160 v. Chr. (594.)

Aufführung der Hecyra des Terenz an den ludi Romani und der Adelphi bei den Leichenspielen des Ämilius Paulus.

159 v. Chr. (595.)

Terenz stirbt.

155 v. Chr. (599.)

Es wird der Versuch gemacht, ein stehendes Theater zu erbauen, aber dasselbe wird auf Senatsbeschluß wieder abgebrochen und das Sitzen im Theater verboten (Liv. epit. 48: cum locatum a censoribus theatrum exstrueretur, P. Cornelio Nasica auctore tamquam inutile et nociturum publicis moribus ex senatus consulto destructum est populusque aliquamdiu stans ludos spectavit. — Val. Max. 2, 4, 2. — Vellei. 1, 15. — Appian. b. c. 1, 28. — August. De civ. Dei 1, 31. — Oros. 4, 21). Vgl. Marquardt VI[2] 530.

Um 150 v. Chr. (604.)

Ambivius Turpio ist der beliebteste Schauspieler.

145 v. Chr. (609.)

Mummius' Triumphalspiele. Errichtung eines stehenden Theaters (Holzbau), das jedoch wieder abgebrochen wird. Tacit. Ann. 14, 21. Bei den Spielen finden vielleicht Wettkämpfe der Dichter statt, vgl. Mommsen, R. G. II[2] 443.

133 (?) v. Chr. (621.)

Einführung des Bühnenvorhangs. Donat. de com., vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 655.

123 v. Chr. (631.)

G. Gracchus weist den Rittern die vierzehn ersten Bänke hinter der Orchestra an, welche sie bis dahin durch Gewohnheitsrecht inne hatten (s. das Jahr 82 v. Chr.). Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 652; Marquardt VI[2] 534.

115 v. Chr. (639.)

Die Schauspieler werden durch Beschluß der Censoren aus der Stadt ausgewiesen.

105 v. Chr. (649.)

Einführung der staatlichen Gladiatorenspiele, vgl. Marquardt VI[2] 555. — D. Laberius (Mimendichter) wird geboren. Vgl. über ihn Macrob. 2, 7, 2 u. 3, 10; Gell. 17, 4, vgl. 16, 7. — Schanz p. 131 f.

Zwischen **104** u. **94** v. Chr. (640 bis 650.)

Einführung der Masken, vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 660 f.

99 v. Chr. (655.)

Der Ädil Claudius Pulcher führt die Dekoration ein (Val. Max. 2, 4, 6: Claudius Pulcher scaenam varietate colorum adumbravit vacuis ante pictura tabulis extentam. — Plin. N. H. 35, 4, 23: habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imaginem advolarent). Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 653: Marquardt VI[2] 533. Derselbe Cl. P. vervollkommnet den Theaterdonner (Festus p. 57, 10 M: Claudiana tonitrua appellabantur, quia Claudius instituit, ut ludis post scaenam collectus lapidum ita fieret, ut veri tonitrus similitudinem imitarentur, nam antea leves admodum et parvi sonitus fiebant, cum clavi et lapides in labrum aeneum coicerentur).

Derselbe Cl. P. schenkt den Schauspielern als corollaria goldene und silberne Kränze mit Bastfäden aus Gold, welche die Blätter zusammenhielten. Plin. H. N. 21, 3, 6.

91 v. Chr. (663.)

Der Ädil Livius Drusus opfert bei der Ausrichtung der Spiele sein ganzes Vermögen. Aurel. Vict. de viris ill. c. 66.

87 v. Chr. (667.)

Der Schauspieler Roscius verzichtet auf jedes Honorar. Cic. pro Roscio com. 8, 23.

82—79 v. Chr. (672—675).

Sullas Diktatur. Sulla verkehrt ungezwungen mit Schauspielern. Plut. Sulla c. 2 u. 36. Sulla entzieht den Rittern die vierzehn Ehrenbänke (s. das Jahr 123 und 67 v. Chr.).

79 v. Chr. (675.)

M. und L. Licinius Lucullus führen die drehbare Hintergrundsdekoration (scaena versatilis) und vermutlich zugleich die drehbaren prismatischen Seitencoulissen ein. Val.

Max. 2, 4, 6. — Vitruv. 5, 7. Vgl. Marquardt VI^{2} 547 f.; Ribbeck, R. Tr. p. 654 versteht unter der scaena vers(at)iis die Coulissen.

78 v. Chr. (676.)

Der Schauspieler Panurgus wird von Q. Flavius getötet.

77 v. Chr. (677.)

Cicero führt den Prozeß des Schauspielers Roscius (aus Anlaß der Ermordung des Panurgus).

67 v. Chr. (687.)

Die Ritter erhalten durch die lex des Volkstribunen L. Roscius Otho die ihnen von Sulla genommenen Ehrenplätze zurück. Cic. pro Murena 19, 40, Asconius p. 79 Or.; Velleius 2, 32, 5; Livius periocha 99: ut equitibus Romanis in theatro XIV gradus proximi adsignarentur. — Tacit. Ann. 15, 32: lex Roscia nihil nisi de quattuordecim ordinibus sanxit. — Plut. Cic. 13. Vgl. Ritschl, Parerga 227; Ribbeck, R. Tr. 651; Marquardt VI^{2} 534.

63 v. Chr. (691.)

Roscius wird bei einer Aufführung durch das Lärmen des Volkes unterbrochen. Macrob. Sat. III 14 (II 10), 12.

62 v. Chr. (692.)

Der Schauspieler Roscius stirbt.

60 v. Chr. (694.)

An den Apollinarischen Spielen wird das Theater zum ersten Male mit einem Zeltdache überspannt. Plin. N. H. 19, 6.

59 v. Chr. (695.)

Der Schauspieler Diphilus erlaubt sich eine, vom Publikum mit stürmischem Beifalle aufgenommene, politische Anspielung gegen Gn. Pompejus. Cic. ad Att. 2, 19, 3. Vgl. Ribbeck, R. Tr. 545.

58 v. Chr. (696.)

Der Ädil M. Scaurus läßt ein prachtvolles, auf 80 000 Zuschauer berechnetes Theatergebäude errichten, das jedoch nach einigen Wochen wieder abgebrochen wird. Plin. N. H. 36, 2, 5 und 15, 115. Derselbe verleiht den Schauspieler prächtige Kleidung. Val. Max. 2, 4, 6. — Vgl. Marquardt VI^{2} 533.

57 v. Chr. (697.)

Äsopus feiert als Teucer im Eurysaces des Accius einen glänzenden Triumph. Die Schauspieler Spinther und Pamphilus. Val. Max. 9, 14, 4.

55 v. Chr. (699.)

Gn. Pompejus läßt das erste steinerne Theater erbauen (Tacit. Ann. 14, 20: quippe erant qui Gnaeum quoque Pompeium incusatum a senioribus ferrent, quod mansuram theatri sedem posuisset). — Plut. Pomp. c. 42 — Plin. N. H. 36, 15, 115. In diesem Theater wird auch eine Wasserleitung angelegt. Val. Max. 2, 4, 6. Die zur Aufführung eingereichten Dramen läßt P. durch einen besonderen Kritiker (Sp. Maecius Tarpa) prüfen. Cic. ad fam. VII 1. Äsopus tritt zum letzten Male (vermutlich als Sino im Equus Troianus des Naevius) auf. Cic. ad fam. VII 1, 2.

54 v. Chr. (700.)

Der Schauspieler Antiphon (Schüler des Äsopus) debütiert an den Apollinarischen Spielen in der Titelrolle der Andromacha des Ennius. Cic. ad Att. 4, 15, 6. Die Mimin Arbuscula spielt mit großem Erfolge. Cic. ad Att. 4, 15, 6. Vgl. Horat. Sat. 1, 10, 76.

53 v. Chr. (701.)

Cato läßt als stellvertretender Ädil den Schauspielern Naturalien (Wein, Schweinefleisch, Feigen, Gurken, Holz) statt goldener Kränze u. dgl. verabfolgen. Plut. Cat. min. 46.

Um 50 v. Chr. (704.)

Blütezeit des Mimendichters Publilius Syrus. Vgl. über ihn Macrob. II 7; Gell. 17, 14; Plinius, N. H. 35, 199. — Schanz (I) p. 132.

49 ff. v. Chr. (705 ff.)

M. Antonius' Liebesverhältnis mit der Mimin Cytheris. Cic. Phil. II 8, 24 und 27; ad Att. 10, 10, 5 und 15, 22.

45 v. Chr. (709.)

Durch die lex Iulia municipalis (Corp. Inscr. Lat. I p. 122) werden die histriones von municipalen Ehrenämtern ausgeschlossen. Etwa um das Jahr 45 werden die ludi Romani als 15tägiges Fest gefeiert (Cic. Verr. Act. I 10, 31), im folgenden Jahre wurden sie auf 16 Tage ausgedehnt.

Cäsar nötigt als Diktator den Ritter und Mimendichter Laberius zu einem scenischen Wettkampfe mit Publilius Syrus und zu schauspielerischem Auftreten (Laberius hält bei dieser Gelegenheit den berühmten Prolog). Cäsar sühnt die dem Lab. damit angethane Schmach durch Verleihung des goldenen Ringes als Zeichen der Wiedereinsetzung in den vorigen Stand und Zahlung eines großen Honorars (D. L. . . . . donatusque quingentis sestertiis. Suet. Caes. 39). Macrob. II 7, 2; Suet. Caes. 39. Cäsar veranstaltet römische und griechische Schauspielaufführungen in allen Stadtteilen (ludos edidit etiam regionatim urbe tota et quidem per omnium linguarum histriones. Suet. Caes. 39).

44 v. Chr. (710.)

Brutus reist nach Neapel, um dionysische Künstler für ludi graeci anzuwerben. Plut. Brut. 21.

43 v. Chr. (711.)

Der Mimendichter Laberius stirbt zu Puteoli.

37 v. Chr. (717.)

Das Volk steuert zu den (Kosten der) vom kur. Ädilen M. Oppius veranstalteten Spielen bei. Dio 48, 53.

30 v. Chr. bis 14 n. Chr.

Regierung des C. Julius Cäsar Octavianus Augustus. Aug. veranstaltet im Laufe seiner Regierung zahlreiche Schauspielaufführungen. Suet. Oct. 43, vgl. Tac. Ann. I 54. — Er nötigt Ritter zu schauspielerischem Auftreten; als dies aber durch Senatsbeschluß verboten wird, bringt er nur noch einen freigebornen Zwerg auf die Bühne. Suet. Oct. 43. — Ausschreitungen der Schauspieler bestraft Aug. streng, sogar durch körperliche Züchtigungen. Suet. Oct. 45. Andrerseits erklärt er die Schauspieler für immunes verberum. Tacit. Ann. I 77. — Aug. führt eine neue Sitzordnung ein. Suet. Oct. 44.

29 v. Chr. (725.)

Bei den aktischen Triumphalspielen wird der „Thyestes“ des Varius aufgeführt (Scholion in der Pariser Miscellenhds. 7530 [vgl. Rhein. Mus. N. F. I 107]: Lucius Varius cognomento Rufus Thyesten tragoediam magna cura absolutam post Actiacam victoriam Augusti ludis eius in scaena edidit, pro qua fabula sestertium decies accepit).

28 v. Chr. (726.)

Unter den verarmten Senatoren findet sich keiner, der die Ädilität übernehmen wollte. Dio 53, 2.

27 v. Chr. (727.)

Das Volk steuert zu den Kosten der vom Ädilen C. Egnatius Rufus veranstalteten Spielen bei. Dio 53, 24.

22 v. Chr. (732.)

Pylades und Bathyllus bilden die beiden Gattungen des Pantomimus aus. Pylades führt die Orchesterbegleitung beim Pantomimus ein. — Die Leitung der Spiele wird den Prätoren übertragen. Vgl. Marquardt VI² (III).

17 v. Chr. (737.)

Ruhestörungen im Theater infolge der Rivalität zwischen Pylades und Bathyllus. Tac. Ann. I 54: Dio 54, 17. Augustus erlaubt den Prätoren, das dreifache der aus der Staatskasse angewiesenen Gelder zu Spielen zu verwenden. Dio 54, 17, vgl. Marquardt VI² (III) 489. Wiedereinführung der ludi saeculares durch Augustus. Marquardt VI² (III) 388.

13 v. Chr. (741.)

Cornelius Balbus läßt ein Theater erbauen. Das Marcellustheater wird eingeweiht. Vgl. Jordan, Topogr. I 2, 155.

12 v. Chr. (742.)

Die *ἄγυνοι* und *ἄνανδροι* haben besondere Plätze im Theater. Dio 54, 30.

4 v. Chr. (750.)

L. Annäus Seneca (der Tragiker) wird zu Corduba geboren.

2 v. Chr. (752.)

Der Pantomime Pylades giebt Schauspiele (Dio 55, 10: *ἐποίησε μὲν οὖν καὶ Πυλάδης ὁ ὀρχηστὴς πανήγυρίν τινα, οὐκ αὐτὸς χειρουγήσας, ἅτε ὑπεργήρως ὤν, ἀλλὰ τῇ τε σκηνῇ τῇ ἀρχικῇ καὶ τοῖς ἀναλώμασιν*).

14—37 n. Chr.

Regierung des Tiberius. Tib. verbannt die Cliquenführer und Schauspieler, beschränkt die Ausgaben für die Spiele. Suet. Tib. 37.

12 n. Chr.

Die Pantomimen und domini factionum veranstalten Spiele (Dio 56, 27: *καὶ πανήγυρις ἔξω τῶν νενομισμένων ὑπό τε τῶν ὀρχηστῶν καὶ ὑπὸ τῶν ἱπποτρόφων ἐποιήθη*).

14 n. Chr.

Die ludi Augustales werden als Jahresfest eingesetzt (ihr erster Ursprung datiert von der Rückkehr Octavians aus dem Oriente, 12. Okt. 19 v. Chr.). Die Kaiserin Livia stiftet zu Ehren Augustus' die ludi Palatini. (Corp. inscr. lat. I p. 385). Marquardt VI² (III) 490. Bei der Feier der Augustalien entstehen durch die Rivalität der Schauspieler Unruhen. Tac. Ann. I 54.

15 n. Chr.

Im Theater finden Unruhen statt, welche sogar zu Blutvergießen führen. Der Centurio und mehrere Soldaten der prätorianischen Kohorte werden getötet, ein Tribun wird verwundet. Diese Ereignisse geben Veranlassung zu Beratungen und Beschlüssen des Senats. Es wird sogar beantragt, daß den Prätoren das ius virgarum gegen die Schauspieler zustehen solle. Beschlossen werden eine Normierung der Besoldung und Maßregeln gegen die Zügellosigkeit der Claqueurs (fautores). Auch wird verboten, daß ein Senator das Haus eines Pantomimen betrete und daß Ritter einem Pantomimen öffentlich das Geleit geben. Tac. Ann. I 77; Dio 57, 11.

22 n. Chr.

Die scaena des Pompejustheaters wird durch eine Feuersbrunst zerstört, aber später wieder aufgebaut. Tacit. Ann. III 72, VI 45.

22 (oder 23?) n. Chr.

Tiberius richtet an den Senat eine Beschwerde über die Zuchtlosigkeit der Schauspieler und über die Sittenlosigkeit der Atellanen (Tac. Ann. 4, 14: Caesar de immodestia histrionum rettulit: multa ab iis in publicum seditiose, foeda per domos temptari; Oscum quondam ludicrum, levissimae apud vulgum oblectationis, eo flagitiorum et virium venisse, ut auctoritate patrum coercendum sit). Infolgedessen werden die Schauspieler aus Italien verbannt (Tac. l. l. pulsi tum histriones Italia; vgl. Suet. Tib. 37).

24 n. Chr.

Die Kaiserin erhält ihren Theaterplatz unter den Vestalinnen angewiesen. Tac. Ann. 4, 16.

25 n. Chr.

Dreizehn Freigelassene lassen lateinische und griechische Schauspiele aufführen (vom 24. Febr. bis 1. März) „et populo crustulum et mulsum dederunt" (Orelli 2546).

32 n. Chr.

Junius Gallio beantragt, daß die Prätorianer nach abgeleisteten Dienstjahren das Recht erhalten sollen, im Theater auf den Bänken der Ritter zu sitzen. Tiberius weist diesen Antrag zurück.

37—41 n. Chr.

Regierung des Caligula. Caligula gestattet gleich bei seinem Regierungsantritte den verbannten Schauspielern die Rückkehr. Dio 59, 2. Unter Caligula blüht der Mimendichter Lentulus (s. Grysars Schrift über den Mimus p. 297). Einen Atellanendichter, der sich einen auf den Kaiser deutbaren Scherz erlaubt hatte, ließ Caligula in der Arena des Amphitheaters lebendig verbrennen. Suet. Calig. 27. Calig. sticht zu dem Pantomimen Mnester in einem unsittlichen Verhältnisse. Suet. Calig. 36 und 55 (vgl. auch 57). Unter Caligula wird der Mimus „Laureolus" (vgl. 81—90 n. Chr.) mit ekelhaftem Realismus aufgeführt. Suet. Calig. 57.

40 n. Chr.

Die Pantomimen veranstalten öffentliche Spiele (Dio 59, 24: *καί τινα καὶ οἱ ἐκ τῆς ὀρχήστρας πανήγυρίν τε ἐπετέλεσαν καὶ θέαν παρέχοντο*).

41 n. Chr.

Am 23. Januar (dem Tage vor Caligulas Ermordung) wird ein Pantomimus „Cinyras und Myrrha" aufgeführt. Ioseph. Ant. Iud. 19, 94 (1, 13).

41—54 n. Chr.

Regierung des Kaisers Claudius. Claudius veranstaltet mehrere prächtige Schauspiele. Suet. Claud. 21. Er feiert sehr verfrühte Säcularspiele. Suet. Claud. 21. Einem Freigelassenen gewährt er das Recht, öffentliche Schauspiele zu geben. Suet. Claud. 28.

44 n. Chr.

Die Bühnenmitglieder veranstalten öffentliche Spiele (Dio 60, 23: *καὶ ἄλλην δέ τινα πανήγυριν, ἐπὶ τῇ νίκῃ* [über die Britannier] *καὶ αὐτὴν, οἱ περὶ τὴν σκηνὴν τεχνῖται, συγχωρηθὲν σφισιν ὑπὸ τῆς βουλῆς ἐποίησαν*).

48 n. Chr.

Der Pantomime Mnester wird hingerichtet.

51 n. Chr.

Die vom Staate gezahlten Spielgelder betragen für die ludi Romani 760000, für die plebei 600000, für die Apollinares 380000 Sest. Vgl. Marquardt, Staatsverw. III[2] 488.

54—68 n. Chr.

Regierung Neros. Über die Theaterverhältnisse zur Zeit Neros vgl. Tacit. Ann. XIV 20 u. 21. Nero hegt für das Theater ein schimpflich lebhaftes Interesse; er nötigt Personen vornehmen Standes, sogar Frauen, zu schauspielerischem Auftreten, er selbst tritt als Citharöde auf. Tac. Ann. 14, 14 und 15, 33; Suet. Nero 11. Nero beteiligt sich persönlich an Theatertumulten. Suet. Nero 26 (am Schluß). Die Pantomimen werden einmal verbannt, Suet. Nero 16, ebenso der Atellanenspieler Datus (weil er sich Anspielungen auf Nero erlaubt hatte) Suet. Nero 39. Den mit ihm rivalisierenden Tragöden Epirotes läßt Nero durch seine Schauspieler töten (Pseudo-Lucian, Nero c. 9: *εἰςπέμπει Νέρων ἐπ' ὀκριβάντων* [d. h. auf Kothurnen] *τοὺς ἑαυτοῦ ὑποκριτὰς οἷον προςήκοντάς τι πράγματι*). Über Nero als Schauspieler vgl. Suet. Nero 21; Iuv. VIII 228; Dio 43, 9 u. 22 (darnach trat Nero als Sänger in tragischen Rollen z. B. als gebärende Canace, als Orest, als geblendeter und verbannter Ödipus, als rasender Herkules auf). Nero richtet nach griechischem Muster einen alle fünf Jahre stattfindenden scenischen Wettkampf ein. Tac. Ann. 14, 20. Unter Neros Regierung wird bei Aufführung der Togata „Incendium" des Afranius ein Haus wirklich in Brand gesteckt und geplündert. Suet. Nero 11. Mancherlei Theatervorfälle aus Neros Zeit berichtet ebenfalls Sueton (Nero 12). So z. B. die Aufführung einer die Pasiphaëmythe sehr realistisch darstellenden Pyrrhicha und die Anwendung einer Flugmaschine bei Aufführung der Ikarusmythe, wobei der betr. Schauspieler aus der Höhe herabstürzte und den nahe dabei sitzenden Kaiser mit seinem Blute bespritzte.

55 n. Chr.

Nero hebt die Theaterwache auf, die bis dahin von einer prätorianischen Kohorte gehalten worden war. Tac. Ann. 13, 24; Dio 61, 8.

56 n. Chr.

Die im Vorjahre aufgehobene Theaterwache wird wieder hergestellt, da im Theater Unruhen stattgefunden hatten, in Folge deren Schauspieler aus Italien verwiesen werden. Tac. Ann. 13, 25. Der Pantomime Paris gewinnt einen Prozeß um 10000 Sest. gegen seine frühere Herrin Domitia, Tante Neros. Digg. XII 4, 3, § 5, vgl. Tac. Ann. 13, 27.

59 n. Chr.

Nero veranstaltet zur Feier der Ermordung seiner Mutter Agrippina ein großes Theaterfest (Dio 61, 17: ἐν πέντε καὶ ἓξ ἅμα θεάτροις ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας etc.). Nero feiert in einem im Gajanum erbauten Theater die Iuvenalia, in denen er zum ersten Male als Citharöde auftritt. Tac. Ann. 14, 15 und 15, 33; Suet. Nero 11; Dio 61, 19 f.

65 n. Chr.

L. Annäus Seneca stirbt.

67 n. Chr.

Der Pantomime Paris wird hingerichtet, wie man sagt, auf Veranlassung Neros, der in ihm einen ernsten Gegner erblickt habe. Suet. Nero 54.

68—69 n. Chr.

Regierung Galbas. Als Galba nach Rom kommt, findet im Theater bei Aufführung einer Atellane eine Kundgebung des Publikums gegen den Kaiser statt. Suet. Galba 13.

69—79 n. Chr.

Regierung Vespasians. Bei der Einweihung des wiederhergestellten Marcellustheaters zahlt Vesp. den Schauspielern ungewöhnlich hohe Honorare (Suet. Vesp. 19: Ludis, per quos scaena Marcelliani theatri restituta dedicabatur, vetera quoque acroamata revocavit. Apollinari tragoedo quadringenta, Terpno Diodoroque citharoedis ducena, nonnullis centena, quibus minimum quadragena sestertia, super plurimas coronas aureas, dedit).

79 n. Chr.

Bei dem Leichenbegängnisse Vespasians verspottet der Archimime Favor den toten Kaiser wegen seines Geizes. Suet. Vesp. 19.

79—81 n. Chr.

Regierung des Titus. Titus enthält sich jeder anstößigen Beziehung zum Theater. Suet. Tit. 7.

81—90 n. Chr.

Regierung Domitians. Dom. verbietet den Schauspielern das Betreten der öffentlichen Bühne, gestattet ihnen aber das Spiel in Privathäusern (Suet. Dom. 7: interdixit histrionibus scaenam, intra domum quidem exercendi artem iure concesso). Domit. bemüht sich um Wiederherstellung der Ordnung im Theater (Suet. Domit. 8: suscepta morum correctione licentiam theatralem promiscue in equite spectandi inhibuit). Domit. feiert auf dem Albanum die Juvenalia. Dio 67, 14. Domitian läßt den Pantomimen Helvidius hinrichten, weil er sich von ihm verspottet glaubt, ebenso einen anderen Pantomimen (einen Schüler des Paris). Suet. Dom. 10. Bei Aufführung des Räubermimus „Laureolus" (vgl. 37—41 n. Chr.) des Lentulus läßt Domitian den Verbrecher, welcher die Rolle des Laureolus übernehmen mußte, wirklich kreuzigen. Martial. de spect. 7.

93 n. Chr.

L. Arruntius Stella feiert die Beendigung des sarmatischen Krieges durch prachtvolle Spiele. Mart. 8, 78.

96—98 n. Chr.

Regierung Nervas. Nerva gestattet das Wiederauftreten der Pantomimen, schränkt aber die Ausgaben für die Spiele ein. Dio 68, 2.

98—117 n. Chr.

Regierung Trajans. Trajan untersagt (in Übereinstimmung mit der öffentlichen Meinung) die pantomimischen Aufführungen (Plin. Paneg. 46); später (nach 106) werden sie allerdings wieder gestattet, zumal da Trajan selbst sie liebt und besonders den Pantomimen Pylades II. begünstigt (Dio 68, 10). Trajan errichtet auf dem Campus Martius ein Theater. Vita Hadr. 9. — Über Pantomimen in Privathäusern zur Zeit Trajans und das verschiedene Verhalten Personen höherer Stände zu ihnen macht interessante Angaben Plinius Epp. 7, 24.

117—138 n. Chr.

Regierung Hadrians. Hadrian läßt „contra omnium vota" das von Trajan auf dem Campus Martius errichtete Theater wieder abbrechen. Vita Hadr. 9. Hadrian läßt seine Hofpantomimen öffentlich auftreten. Vita Hadr. 19.

138—161 n. Chr.

Regierung des Antoninus Pius. A. P. schränkt die Ausgaben für die Spiele ein (es werden jedoch nur die Gladiatorenspiele genannt). Vita Ant. P. 12.

169 n. Chr.

Der Archimime L. Acilius Eutyches ist Dekurio von Bovillae; bei der feierlichen Einweihung einer von der Mimengenossenschaft ihm errichteten Bildsäule veranstaltet er eine große Geldverteilung an sämtliche Einwohner der Stadt (Inschrift bei Orelli 2625).

161—180 n. Chr.

Regierung des Marcus Aurelius Antoninus (bis 172 gemeinsam mit L. Verus). M. Aurel. und L. Verus werden von dem Mimendichter Marullus verspottet (Hist. Aug. Vit. M. Anton. 8), ebenso erfährt Aurels leichtfertige Gemahlin Faustina den Spott der Mimen (Vit. M. Anton. 29), obwohl sie mit Pantomimen Liebesverhältnisse hat (Vit. M. Anton. 23).

180—192 n. Chr.

Regierung des Commodus. Commodus wird in Mimen verspottet. Hist. Aug. Comm. 3. Unter Commodus' Regierung schreibt Pollux sein Onomastikon.

203 n. Chr.

An den ludi Palatini (Dio 76, 3: *ἐν ταῖς θεωρίαις ταῖς ἐν τῷ παλατίῳ ἥρωσι πεποιημέναις*) wird Plautianus im Theater ermordet. Chron. min. I p. 226 Mommsen.

211—217 n. Chr.

Regierung Caracallas. Caracalla erhebt den Pantomimen Theokrit zum Feldherrn eines Heeres in Armenien. Dio 72, 21.

218—222 n. Chr.

Regierung des Heliogabalus. Heliogabal schenkt den Schauspielern kostbare Gewänder. Vita Al. Sev. 32. Einen Schauspieler macht er zum Militärgouverneur von Rom. Vita Heliog. 12.

222—235 n. Chr.

Regierung des Alexander Severus. Alex. Sev. zeigt sich knauserig in der Besoldung und Beschenkung der Schauspieler, Vita Al. Sev. 32; er läßt seine Hofpantomimen öffentlich auftreten (Vita Alex. Sev.: pantomimos populo donavit).

235—238 n. Chr.

Regierung des Maximinus. Maximinus wird in Mimen verspottet. Hist. Aug. Vita Max. II c. 9.

238—244 n. Chr.

Regierung Gordians I. Gordian veranstaltet in vielen Städten Italiens scenische Spiele (Hist. Aug. Vita Gord. c. 4: de proprio per quadriduum ludos scaenicos et Iuvenalia edidit [?]).

B. Übersicht über die Realien und Personalien des römischen Theaters.

Acherontische Stiege s. Stiege.

Altar. Auf der römischen Bühne befanden sich zwei Altäre (Donat. de com. p. 11, 11: in scaena duae arae poni solebant, dextera Liberi, sinistra eius dei, cui ludi fiebant).

Amphion, ein schlechter Schauspieler („Ὄνος λύρας" Varro Sat. frg. 367 B., vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 677).

Ankündigung. Die Ankündigung einer Vorstellung erfolgte in angemessener Zeit vorher durch Herolde und durch Programme (ludorum ordo), vgl. Seneca, Epp. 117, 30. Das Programm bestand wohl in einer an den Straßen aufgeschriebenen Anzeige.

Außerdem fand unmittelbar vor der Aufführung jedes Dramas eine Ankündigung (pronuntiatio) des Titels und Inhaltes desselben von der Bühne aus statt. Endlich gab auch der Prolog Mitteilungen über das, was der Zuschauer von der Aufführung zu erwarten hatte.

Anspielungen. Die Schauspieler gestatteten sich in späterer Zeit häufig Anspielungen politischer Art, selbst gegen den Kaiser, so z. B. (Diphilus) gegen Pompejus (Cic. ad Att. 2, 19, 3), (Laberius) gegen Cäsar (Macrob. Sat. II 7), gegen Augustus (Suet. Aug. 43 und 68), gegen Tiberius (Suet. Tib. 45), gegen Caligula (Suet. Calig. 27), gegen Nero (Suet. Nero 39), gegen Galba (Suet. Galba 12), bei Vespasians Bestattung (Suet Vesp. 19), gegen Domitian (Suet. Domit. 10), gegen Marc Aurel und L. Verus (Hist. Aug. M. Antonin. 8), gegen Faustina (ibid. c. 29), gegen Commodus (Hist. Aug. Comm. c. 3), gegen Maximinus (Hist. Aug. Maximin. II c. 9). Meist ließen die Machthaber derartige Theaterwitze, welche vom Publikum mit lautem Beifalle aufgenommen zu werden pflegten, straflos hingehen, zuweilen aber nahmen sie doch grausame Rache, so ließ z. B. Caligula einen Schauspieler lebendig verbrennen (Suet. Calig. 27). Auch Anspielungen nicht politischer, aber beleidigender Art haben sich die Schauspieler, besonders die Mimen, gegen bekannte Persönlichkeiten oft erlaubt. So haben z. B. die Dichter Accius und Lucilius wegen solcher gegen sie gerichteter Angriffe gerichtliche Klage angestrengt, freilich nur der erste mit Erfolg (Cornif. 1, 14, 24 und 2, 13, 19). Namentlich auch verstanden sich die Mimen auf die karrikierte Porträtierung bestimmter Personen. S. den Artikel Gesichtskomik.

Apelles, Tragöde zu Caligulas Zeit.

Apolaustus s. Memphis.

Apollinarspiele s. ludi Apollinares.

Arbuscula, berühmte Mime zu Ciceros Zeit. Cic. ad Att. IV 15; Horat. sat. 1, 10, 76. Vgl. Grysar a. a. O. p. 284.

Archimimus, der Direktor einer Truppe von Mimen (s. d.).

Äsopus, Clodius (oder Claudius), berühmter Schauspieler, vorwiegend Tragöde (Quintil. XI 3, 111), doch auch als Komöde tüchtig (wenn Cic. Or. 31, 109 auf Äsopus zu beziehen ist; vgl. auch Cic. de Div. I 80; Horat. Ep. II 1, 82), mit Cicero befreundet, dem er auch politisch zur Seite stand (Cic. pro Sest. 56, 120; 57, 121; 58, 123). Äsopus erwarb durch seine Kunst so erhebliche Summen, daß er, obwohl er selbst großen Aufwand machte (Plin. N. H. 10, 141), doch seinem Adoptivsohne ein höchst ansehnliches Vermögen hinterließ, welches von diesem in toller Verschwendung durchgebracht wurde (Val. Max. 9, 1, 2; Plin. N. H. 9, 122; Horat. Sat. 2, 3, 239). Vgl. über Äs. auch Plut. Cic. 5. Ausführlicher hat über Äs. Ribbeck, R. Tr. (am Schlusse des Abschnittes über das Theaterwesen), gehandelt.

Atellane s. Fabula Atellana.

Aufführungen. Regelmäßige Theateraufführungen fanden statt an bestimmten staatlichen religiösen Festen (ludi Romani, Plebei, Megalenses, Florales, Saeculares, in späterer Zeit auch an den ludi Palatini und an den Iuvenalia). Die Gesamtzahl der regelmäßigen Spieltage betrug (unter Augustus) etwa 50. Dazu kamen aber noch Wiederholungen infolge von Instauratio (s. d.) sowie außerordentliche Aufführungen bei besonderen öffentlichen oder privaten Anlässen (Triumphzüge, Leichenbegängnisse, Geburtstage der Kaiser, Konsulatsfeste 2c.). Die Kosten der A. an den staatlichen Festen trug die Staatskasse, doch überschritten die spielgebenden Beamten (Ädilen, Prätoren) häufig den dafür ausgesetzten Betrag und schossen aus ihrem Vermögen zu. Die Kosten der nichtstaatlichen, aber öffentlichen Aufführungen wurden von den betr. Privaten bestritten, doch scheint der Staat die Benutzung des Theatergebäudes unentgeltlich gestattet zu haben.

Die Aufführungen wurden durch Herolde und Programme angekündigt (Seneca Epp. 117, 30); sie fanden, wie es scheint, meist am Morgen statt, selten (und erst in später Zeit) in der Nacht. Gewöhnlich wurde täglich 1 Stück gegeben.

Aulänm s. Vorhang.

Balkon. Ein Balkon (maenianum) war an der ein Privathaus darstellenden Hintergrundsdekoration (scaena comica) angebracht und scheint in mannigfacher Weise benutzt worden zu sein.

Basilla, Mimin (Ende des 2. Jahrh.?); ihre Grabschrift im Corp. inscr. graec. III p. 1023. Vgl. Grysar p. 284.

Bathyllus, aus Alexandria gebürtig, Freigelassener des Mäcenas, berühmter Pantomime, Begründer des tragischen Pantomimus, wie Pylades (s. d.) der des komischen. (Seneca Controv. epit. III praef.: Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant, vgl. auch Nat. Quaest. 7, 32, 5. — Plut. Quaest. conviv. VII 8, 3: *ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὖσαν . . . δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πέζαν τοῦ Κόρδακος ἁπτομένην, Ἠχοῦς ἤ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν Ἔρωτι κωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην.* — Vgl. auch Tac. Ann. 1, 54, 3. — Über die Meisterschaft des B. in der Darstellung der Leda s. Iuv. VI 63 ff. — Vgl. Grysar, Rhein. Mus., Bd. 2 p. 76; Jahn zu Persius 5, 123.) — Vielleicht ein Nachkomme des B. war ein gleichnamiger Tänzer zu Domitians Zeit, vgl. Weidner zu Iuv. 6, 63. Jedoch kann man auch annehmen, daß Bathyllus (wie Paris) ein beliebter Künstlername geworden sei.

Beifall. Beifallsbezeugungen wurden den Schauspielern durch Händeklatschen und durch Zurufe erwiesen.

Besoldung s. Honorar.

Bilderhandschriften des Terenz. Mehrere Handschr. der Komödien des Terenz sind mit Illustrationen (Abbildungen der Masken und Scenenbilder [Darstellungen der in jeder Scene auftretenden Personen in einem bestimmten Moment]) ausgestattet. Es sind folgende Handschr.; 1. Vaticanus 3868 (9. Jahrh., farbige Bilder), veröffentlicht: a) von Ch. v. Berger, Commentatio de personis vulgo larvis seu mascheris. Frankfurt und Leipzig 1723; b) in der Ausg. des Terenz, Urbino 1736; c) in der Ausg. des Terenz, Rom 1767; d) Proben der Abbildungen bei d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, t. V. pl. 35 f. 2. Parisinus 7899 (9. Jahrh., schwarze, durch eingezeichnete Linien schattierte Bilder mit architektonischem, immer wechselndem Hintergrunde, die Masken und die Bilder zur ersten Scene jedes Aktes bei Mme Dacier, Les Comédies de Térence, Rotterdam 1717, 3 Bde. 3. Ambrosianus H 75 inf. (10. Jahrh.), die im Vat. fehlenden Bilder veröffentlicht in A. Mais Ausgabe der Fragmente des Plautus, Mailand 1815. 4. Lipsiensis XVIII n. 26 (10. Jahrh.), nur die zehn ersten Scenen der Andria. 5. Vaticanus 3305 (12. oder 13. Jahrh.), nur einige Bruchstücke. Nach Sittl (die Gebärden der Griechen und Römer [Leipzig 1891] p. 205 f.) gehen diese Scenenbilder auf eine gemeinsame Vorlage zurück, welche — allerdings vielleicht auf Grund eines Codex des 4. oder 5. Jahrh. — in der karolingischen Renaissance entstanden sein soll.

Billets s. Theatermarken.

Budget. Da im römischen (Staats-)Theater kein Eintrittsgeld erhoben wurde (oder doch nur ausnahmsweise für bevorzugte Plätze), so standen im Theaterbudget den Ausgaben keine Einnahmen gegenüber. Die Ausgaben aber waren erheblich, freilich lassen sie sich im einzelnen nicht berechnen, da die uns überlieferten Angaben über die Kosten der öffentl. Spiele sich auf die gesamten Spiele, nicht bloß auf die scenischen, beziehen, welche letzteren im Vergleich zu den circensischen und amphitheatralischen noch verhältnismäßig niedrig gewesen sein mögen. In der alten Zeit war im Staatshaushalte der Ertrag der heiligen Haine (lucar) zur Deckung der Spielkosten bestimmt, erwies sich aber sehr bald als unzulänglich. Siehe auch den Artikel Kosten.

Bühne. Die Bühne (pulpitum) des römischen Theaters war sehr geräumig, namentlich auch tief, und lag etwa 5 Fuß über der (zu Sitzplätzen benutzten) Orchestra, mit dieser durch eine Treppe verbunden, vgl. Suet. Caes. 39 (Vitruv. 5, 6: Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam [cf. 5, 8]. In orchestra autem senatorum sint sedibus loca designata, et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, ut qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus . . . . scaenae longitudo ad orchestrae diametrum duplex fieri debet). Vgl. Marquardt VI² (III) 532.

Cantica. Die mit Flötenbegleitung vorgetragenen recitativischen, melodramatischen oder eigentlichen Gesangscenen der römischen Dramen im Gegensatz zu den deklamatorisch vorgetragenen trimetrischen Scenen, den sog. De- oder Diverbien (s. d.). Vgl. Grysar, Über das Canticum und den Chor in der römischen Trag. (Sitzungsb. der Wiener Akad. der Wissensch. 1855 Bd. 15 p. 365 ff.); Ribbeck, R. Tr. p. 634; Marquardt VI² 544.

Catullus (Q. Lutatius), Mimendichter der ersten Kaiserzeit, Verfasser des „Phasma“ Iuv. 8, 185 und 13, 110. Vgl. Grysar a. a. O. p. 299.

Cavea, der Zuschauerraum des röm. Theaters, amphitheatralisch ansteigend, durch vertikale Treppen in eine Anzahl von cunei (s. Cuneus) geteilt.

Centunculus, ein aus Lappen zusammengeflickter, bunter (namentlich) safrangelber Harlekinsrock, den die Mimen trugen. Vgl. Grysar a. a. O. p. 270.

Chor. Der Chor trat in dem römischen Drama nur in der Tragödie auf, in dieser aber war er mehr als in der griechischen Tragödie an der Handlung beteiligt. Seinen Standort hatte der Chor mit den Schauspielern auf der Bühne selbst. Eine Choregie fand auf dem römischen Theater nicht statt. (Diomed. p. 491, 27 K: quando enim chorus canebat, choricis tibiis i. e. choraulicis artifex concinebat, in canticis autem pythaulicis responsabat).

Choragium, summum ch., kaiserliches Gebäude zur Aufbewahrung der Theaterkostüme und des Bühnenapparates (Vitruv. 5, 9: post scaenam porticus sunt constituendae, uti . . . choragia laxamentum habeant ad comparandum).

Choragus, Kostümverleiher oder -lieferant (Plaut. Pers. 159, Trinumm. 858). S. Kleidung. — Nach einem Terenzscholion (zu Eun. V 4, 45) scheint der Chorag (aber doch wohl nur gelegentlich) auch die Funktionen des Regisseurs versehen zu haben, vgl. Weinberger, Wiener Studien XIV 123. — Mommsen (Röm. Gesch. I[8] 888) wollte den Chorag mit dem dominus gregis identificieren.

Cincius Faliscus s. Masken.

Claque. Das Unwesen der Claque war auf dem römischen Theater, wie überhaupt das Parteitreiben, in der Kaiserzeit sehr ausgebildet. Die Frechheit der Claqueurs (fautores) gab der Regierung wiederholt Anlaß zu Beschwerde und zu polizeilichen Maßregeln. Tacit. Ann. 14, 14; Suet. Nero 20; Dio 61, 20; (Ammian. 28, 4, 32).

Claudius Pulcher, Curulädil im J. 99 v. Chr., führte die Hintergrundsdekoration ein und vervollkommnete den Theaterdonner (s. die Artikel Dekoration und Donner sowie in A das Jahr 99 v. Chr.).

Collegium artificum Dionysiacorum oder **scaenicorum** s. Schauspielervereinigungen.

Collegium scribarum et histrionum s. Dichter- und Schauspielerzunft.

Corollaria. Corollaria sind Ehrengaben, welche (außer dem Honorar) von den Spielgebern verliehen wurden. Sie bestanden ursprünglich in Naturalien (Feigen, Fleisch Wein und dgl.), vgl. Plut. Cato min. 46, später in Kränzen von Gold- und Silberblech oder auch von wirklichem Edelmetall, zum Überfluß wohl noch mit kostbaren Schleifen (lemnisci) geschmückt (Plin. N. H. 21, 3, 6). In noch späterer Zeit mögen die C. in baarem Golde ausgezahlt worden sein. Heliogabal verlieh als C. prächtige Gewänder, welche der sparsame Alexander Severus dann wieder in Wegfall bringen ließ. (Vita Alex. Sev. 32.)

Coulissen. Die auf dem griechischen Theater üblichen dreiseitigen, auf Zapfen drehbaren Coulissen wurden in Rom wahrscheinlich erst von M. und L. Licinius Lucullus im Jahre 79 v. Chr. eingeführt. Val Max. II 4, 6; Vitruv. 5, 7; Serv. zu Verg. Georg. III 24 bezieht sich wohl richtiger auf die Hintergrundsdekoration. Vgl. Ribbeck, R Tr. p. 654.

Cuneus. Cunei sind die keilförmigen, durch die vertikalen Treppen gebildeten Abteilungen des Zuschauerraumes im röm Theater. Die Cunei (κερκίδες) pflegten nach Göttern und hervorragenden Persönlichkeiten benannt zu werden und gaben die Grundlage ab für die Sitzordnung des Publikums (abgesehen von den Hoflogen, der Orchestra und den Bänken der Ritter).

Curien. In Städten mit Curienverfassung war jeder Curie im Theater eine besondere Abteilung zugewiesen. Corp. Inscr. Lat. VIII 3293 und 5276. Vgl. Marquardt VI[2] (III) 538 A. 1; Benndorf a. a. O. p. 13.

Cytheris, gelehrte Mimin zu Ciceros Zeit, Geliebte des Eutrapelus und dann (im J. 49 f.) des Antonius. Cic. Phil. II 8, 24 und 27, XIII 2, 3 u. 11; ad Att. 10, 10, 5 u. 15, 22.

Decoctores, heruntergekommene, in Bankerott geratene Ritter; sie erhielten durch die lex Roscia (67 v. Chr.) einen besonderen Platz im Theater.

Dekoration. Gemalte Hintergrundsdekorationen wurden auf dem römischen Theater zuerst durch Claudius Pulcher im J. 99 v. Chr. eingeführt. Val. Max. 2, 4, 6. — Plin. N. H. 35, 7, 23 a. Hinsichtlich der Darstellung unterschied man drei Dekorationen (Vitruv. 5, 8): scaena tragica (Königspalast), scaena comica (Privathaus mit Fenstern und Balkon), scaena satyrica (Landschaft mit Bäumen, Bergen, Höhlen). Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 654.

In Bezug auf die mechanische Einrichtung war die Hintergrundsdekoration entweder drehbar (versilis oder versatilis) oder (nach den Seiten hin) verschiebbar. (Servius zu Verg. Georg. 3, 24: scaena autem quae fiebat aut versilis erat aut ductilis. Versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam vertebatur et aliae picturae faciem ostendebat, ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior . . ., quod Varro et Suetonius memorant).

Demetrius, berühmter Schauspieler zu Quintilians Zeit. Quintil. 11, 3, 178; Iuv. III 99.

Deverbia oder **Diverbia**, die in Senaren geschriebenen, für den deklamatorischen Vortrag, nicht, wie die Cantica (s. d.), zum Gesang bestimmten Scenen der Dramen. (Donat. de com.: diverbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non a poeta, sed a perito artis musicae factis. Neque enim omnia isdem modis in uno cantico agebantur, sed saepe mutatis: modos cantici (für den letzteren sinnlosen Satz ist nach Ritschl zu lesen: ut significant, qui tres notas in scaenis ponunt, quae continent mutatos modos cantici. Es dürfte indessen völlig genügen, den Satz ut significent qui tres numeros in comoediis ponant, qui tres continent mutatos modos cantici statt des Accusativs mutatos modos den Nom. mutati modi zu setzen: „Die Cantica werden nicht vom Dichter, sondern von einem Musikverständigen komponiert. Denn in einem Canticum wird nicht alles nach denselben Melodieen vorgetragen, sondern die Melodieen werden oft gewechselt.") Vgl. Marquardt VI² (III) 544 Anm. 2 u. 6.

Dichter. Die für das Theater schreibenden Dichter verkauften ihre Dramen an einen Theaterdirektor, der sie beliebig oft aufführen lassen durfte. Für Neubearbeitung bereits gegebener Stücke wurde ein abermaliges Honorar gezahlt (s. den Artikel „Honorare der Dichter").

In der älteren Zeit traten Bühnendichter auch selbst als Schauspieler auf, wie dies bereits Livius Andronikus gethan hatte. Auch die musikalische Komposition der für den Gesangvortrag bestimmten Scenen der Dramen wurde in der älteren Zeit von den Dichtern vollzogen. Vgl. Deverbia.

Dichter- und Schauspielerzunft. Im J. 207 v. Chr. wurde in Anerkennung der Dichtungen, welche Liv. Andronikus in staatlichem Auftrage verfaßt hatte, den Dichtern und Schauspielern gestattet, eine Zunft zu bilden und im Minervatempel auf dem Aventin zu Gottesdiensten und Beratungen zusammenzutreten (Festus p. 333: cum Livius Andronicus bello Punico secundo scripsisset carmen, quod a virginibus est cantatum, quia prosperius resp. populi romani geri coepta est, publice adtributa est et in Aventino aedis Minervae, in qua liceret scribis histrionibusque consistere ac dona ponere in honorem Livi, quia is et scribebat fabulas et agebat). Vgl. Schanz, Gesch. der röm. Litt. I p. 29 f.

Diphilus, Schauspieler, bekannt durch eine politische Anspielung gegen Pompejus. Cic. ad Att. 2, 19, 3.

Dissignator (auch curator ludorum genannt), Beamter zur Platzanweisung im Theater; er hatte Liktoren bei sich. Prolog zu Plautus Poenulus v. 17 ff. Vgl. Ritschl, Parerga p. 219. Unter Domitian und wohl auch sonst bekleideten Freigelassene dieses Amt. Martial. 5, 8, 14, 25 u. 5, 23, 27; 6, 9. Ulpian. Dig. 3, 2, 4, 1. Vgl. Marquardt VI² 537.

Dominus gregis, der Direktor und technische Leiter, meist wohl auch erster Schauspieler einer Truppe. — Daß bei Schauspielen, welche ein zahlreicheres Personal erforderten, zwei domini gregis thätig gewesen seien, ist mehrfach behauptet worden (z. B. von Schöll in den Jahrb. f. Philol. und Päd. Bd. 119 p. 41), aber nicht bewiesen worden (vgl. Weinberger in Wiener Stud. XIV 124).

Donatus, Aelius, Grammatiker um Mitte des 4. Jahrh. n. Chr., verfaßte einen Kommentar zu Terenz' Komödien, welchem sich, so fragwürdig er auch überliefert ist, manche bühnengeschichtliche Angabe entnehmen läßt, vgl. Weinberger, Wiener Stud. XIV 120; die sonstige Litt. bei Teuffel § 409.

Donner. Der Donner wurde auf dem Theater dadurch nachgeahmt, daß man Nägel oder Steine in ein (vielleicht in der Höhlung der dreiseitigen Coulissen stehendes) Metallgefäß warf. Claudius vervollkommnete diese Einrichtung (Festus p. 57 M., siehe oben in der chronolog. Übers. das J. 99 v. Chr.), weshalb der Theaterdonner seitdem Claudiana tonitrua genannt wurde. Jede Erscheinung eines deus ex machina wurde von Donnerschlägen begleitet. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 654 f.

Dramatische Gattungen. A. Das höhere Drama· 1. die Tragödie nach griech. Vorbilde: 2. das national-geschichtl. Schauspiel (fabula praetexta oder praetextata); 3. das Lustspiel nach dem Vorbilde der neueren attischen Komödie (fabula palliata); 4. das nationalrömische Lustspiel (fabula togata). — B. Das niedere Drama: 1. die Atellana (fabula Atellana), Posse mit stehenden Charakterfiguren; 2. der Mimus, dramatisierter Schwank. — C. Das Tanzdrama: 1. Der Pantomimus, dramat. Darstellung einer mytholog. Begebenheit durch einen Einzeltänzer; 2. Die Pyrrhicha, dramat. Darstellung einer mythol. Begebenheit durch mehrere Tänzer (Ballett). — Gesangvorträge einzelner Tragödienscenen. S. auch unten Fabula palliata etc.

Eintrittsgeld. Eintrittsgeld wurde in röm. Staatstheater nicht erhoben, jedoch scheinen in der Kaiserzeit gelegentlich Plätze gegen Bezahlung reserviert worden zu sein. Die Inhaber von Ehrenplätzen (Senatoren, Ritter 2c.) konnten dieselben an andere unentgeltlich abtreten (Cic. ad Att. 2, 1, 4 [doch ist diese Stelle nicht recht deutlich], pro Mur. 35, 73) oder auch vermieten (Plut. C. Grach. 12, 3; unklar ist, ob die vermutlich verderbte Stelle am Schlusse von Suet. Calig. 26 scaenicis ludis etc. hierher gehört).

Embolium s. Zwischenstück.

Episcaenium, ein auf die Hinterwand der Bühne gesetztes Stockwerk. Vitruv. VII 5, 5, V 6, 6.

Eros, ein Schüler des Roscius. Cic. pro Roscio com. 11, 30.

Etruskische Schauspieler in Rom (Liv. 7, 2; Tac. Ann. XIV 21), vgl. oben in der chronolog. Übers. das Jahr 390 v. Chr.

Exodium s. Nachspiel.

Exostra, eine Theatermaschine, vermutlich dem griechischen Ekkyklema (s. oben B s. v.) gleich. Nach Ribbeck, R. Tr. p. 655, soll E. eine Vorrichtung gewesen sein, mittelst deren die Hintergrundsdekoration geöffnet wurde, um das Innere eines Hauses zu zeigen.

Fabula Atellana (oscum iudicrum, Tac. Ann. 4, 14), uralte italische (vermutlich auch latinische [vgl. Mommsen, R. G. II[7] 438]), namentlich aber oskische Posse, nach der (im J. 121 v. Chr. von den Römern eroberten) Stadt Atella in Campanien benannt. Die stehenden Charakterfiguren der F. A. waren: Pappus (der Alte), Maccus (der Dümmling), Bucco (der Schwätzer und Aufschneider), Dossenus (der Pfiffikus und Schmarotzer), vgl. Schanz, Gesch. d. röm. Litt p. 127. In der älteren Zeit wurden die Atellanen von der römischen Jugend aufgeführt, vgl. Liv. 7, 2. Die Schauspieler in den Atellanen traten maskiert auf. Vgl. Munk, De fabulis Atellanis. Leipz. 1840.

Fabula palliata, das der attischen neueren Komödie nachgebildete römische Lustspiel (Plautus, Terenz). Vgl. Schanz a. a. O. I p. 73.

Fabula praetexta oder **praetextata,** das nationalrömische, historische Schauspiel, in welchem die mit der toga praetexta bekleideten röm. Könige und Feldherren auftreten. Begründet wurde die Gattung durch Naevius. Das späteste uns bekannte Drama dieser Art ist die (fälschlich dem Seneca beigelegte) Octavia. Vgl. Schanz, Gesch. d. röm. Litt. I p. 32; A. Schöne, Über das historische Nationaldrama der Römer. Kiel 1893 (Kaiserrede).

Fabula saltica, Tanzstück.

Fabula tabernaria, die Stoffe aus dem Handwerkerleben behandelnde Fabula togata (s. d.).

Fabula togata, das römische nationale Lustspiel, begründet vielleicht von Naevius, ausgebildet aber erst in der Zeit nach Terenz durch Titinius, T. Quinctius Atta (gest. 77 v. Chr.) und L. Afranius. Vgl. Schanz, Gesch. d. röm. Litt. I p. 82; Neukirch, De fabula togata. Leipzig 1833.

Feuer. Feuersbrünste wurden auf der römischen Bühne öfters dargestellt, so z. B. in der Fabula togata „Incendium" (Suet. Nero 11). Infolgedessen kamen auch Bühnenbrände vor, so brannte im J. 22 n. Chr. die Bühne des Pompejustheaters ab (Tac. Ann. III 72, VI 45).

Flöte. Das für die Theatermusik meist gebrauchte Instrument war die Doppelflöte, d. h. eine Flöte, welche aus zwei durch ein Mundstück verbundenen Rohren bestand. Die beiden Rohre konnten gleich lang oder das eine kürzer, als das andere sein. Wie jedoch die technischen Bezeichnungen tibiae pares und impares, t. dextrae und t. sinistrae, t. Sarranae im einzelnen zu verstehen seien, läßt sich mit Sicherheit nicht feststellen. Vgl. P. v. Jan, Neue Jahrbb. für Phil. und Päd. Jahrg. 1879 p. 591; Dziatzko, Rhein. Mus. 20 p. 594; Schanz, Gesch. d. röm. Litt. p. 87 f.

Frauen. Den (von Männern nicht begleiteten) Frauen wurde von Augustus ein Sonderplatz in den oberen Sitzreihen angewiesen (Suet. Oct. 44), während sie früher unter den Männern gesessen hatten (Plut. Sulla 35). — Als Schauspielerinnen (s. d.) traten Frauen nur im Mimus auf, erst in ganz später Zeit auch in der Komödie.

Fremde (Nichtrömer), sie waren in der alten Zeit vom Besuche der Schauspiele ausgeschlossen, falls sie nicht als Gäste des Staates (Gesandte ꝛc.) Ehrenplätze unter den Senatoren einnehmen durften (Varro L. L. 5, 155; Iustin. 43, 5, 10). Augustus verbot den Gesandten den Sitz in der Orchestra, weil es vorgekommen war, daß Leute niedriger Herkunft Gesandtschaften ausgerichtet hatten (Suet. Oct. 44). Im übrigen war in späterer Zeit der Theaterbesuch den Fremden durchaus gestattet (Ovid. A. A. 1, 173; Mart. De Spect. 3).

Fufius Phoraeus, schlechter Schauspieler, der einmal so betrunken war, daß er bei einer Aufführung das Stichwort überhörte. Horat. Serm. II 3, 90).

Gage s. Honorar.

Gang s. Unterirdischer Gang.

Gattungen des Dramas s. dramatische Gattungen.

Gebärdenspiel. Das Gebärdenspiel wurde auf dem römischen Theater von Anfang an als wichtigster Teil der schauspielerischen Aktion aufgefaßt, wofür schon die Thatsache zeugt, daß der Schauspieler sich zuweilen auf die Gestikulation beschränkte und den Vortrag einem Gehülfen überließ. Schon Livius Andronikus soll dies gethan haben, allerdings nur aus Anlaß einer zufälligen Heiserkeit. Die Bedeutung, welche dem Gebärdenspiele beigemessen wurde, läßt die allmähliche Verdrängung des Dramas durch den Pantomimus begreiflich erscheinen.

Das Gebärdenspiel wurde, wie es scheint, in sehr vielseitiger Weise und unter Inanspruchnahme des ganzen Leibes vollzogen (Cic. de Or. 2, 61, 251: quid enim potest esse tam ridiculum, quam sannio est? sed ore, vultu, imitandis moribus, voce, denique ipso corpore ridetur), trug infolgedessen einen nach unseren Begriffen (aber auch nach denen der römischen Redner) übertriebenen Charakter, weshalb die Lehrer der Beredsamkeit (so Cicero an vielen Stellen seiner rhetor. Schriften) den angehenden Redner vor allzu weit gehender Nachahmung der Schauspieler warnen, so sehr sie auch die Beachtung der schauspielerischen Aktion an sich empfehlen. Unsere wichtigste Quelle für die Kenntnis der schauspielerischen Gestikulation des Altertums sind Quintilians Angaben (Inst. 11, 3, 102 ff., kritisch herausg. von Sittl, Die Gebärden der Griechen u. Römer. Leipzig 1891); da indessen Quintilian ja lediglich vom Standpunkte des Redners aus schreibt, so läßt sich aus seiner Darstellung eine klare Anschauung von den Einzelheiten der Sache nicht gewinnen.

Zu bewundernswerter Meisterschaft wurde die Kunst des Gebärdenspiels von genialen Pantomimen gesteigert.

Auch von den Mimen ist gewiß zuweilen Bedeutendes geleistet worden, freilich einseitig auf dem Gebiete der Groteskkomik, namentlich in Bezug auf die porträtähnliche Darstellung bestimmter Persönlichkeiten (vgl. die Grabschrift des Mimen Vitalis bei A. Mai, Auct. class. V 414 und Meyer, Anthol. II p. 89, N° 1173).

Geistererscheinungen, s. den betr. Artikel in dem Abschnitte „Realien &c. des griech. Theaters".

Gesandte. Die Gesandten fremder Völker saßen bis zu Augustus' Zeit in der Orchestra (unter den Senatoren). Augustus untersagte dies, weil es vorgekommen war, daß Personen niederen Standes Gesandtschaften übernommen hatten (Suet. Oct. 44). Indessen wurden doch auch später noch in Einzelfällen Gesandte in die Orchestra zugelassen, so vom Kaiser Claudius die Gesandten der Germanen (Suet. Claud. 25).

Gesichtskomik. In der Gesichtskomik wurde von den Mimen Vorzügliches geleistet, namentlich in Bezug auf die Porträtierung bestimmter Persönlichkeiten. Der Mime Vitalis (s. d.) sagt in seiner Grabschrift (Meyer, Anthol. lat. II p. 89, N° 1173, 17) von sich:

Ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago,
  Horruit in vultu se magis esse meo.
O quoties imitata meo se femina gestu,
  Vidit et erubuit totaque mota fuit.

Gestikulation s. Gebärdenspiel.

Göttererscheinungen, s. den betr. Artikel in dem Abschnitte „Realien &c. des griech. Theaters".

Grundriß des Theaters, s. den betr. Artikel in der Übersicht der Realien &c. des griech. Theaters.

Honorar der dramatischen Dichter. Die Theaterdichter verkauften ihre Dramen an einen Theaterdirektor. Der letztere erwarb (wie es scheint) durch den Kauf eines Stückes das Recht, dasselbe beliebigemale aufführen zu lassen. Die Neubearbeitung eines Stückes dagegen mußte besonders honoriert werden. Der Theaterdirektor erhielt die Honorarbeträge, welche er gezahlt hatte, von den Spielgebern (bzw. aus der Staatskasse) erstattet, jedoch unter der Bedingung der Rückzahlung für jedes etwa durchfallende Stück (Donat. ad Ter. Hecyr. prol 49). Über die Höhe der den Dichtern gezahlten Honorarbeträge wissen wir nichts Genaueres, außer daß Terenz für seinen „Eunuchen" 8000 H. S. erhielt. Varius empfing für seinen „Thyestes" eine Million H. S. als kaiserl. Geschenk, vgl. Teuffel, Gesch. d. röm. Litt. § 221. Vgl. Ritschl, Parerga p. 328 ff.

Honorar der Schauspieler. Die Schauspieler wurden von dem Theaterdirektor, in dessen Dienst sie standen, besoldet, wahrscheinlich mit einer bestimmten Summe für jeden Spieltag. Über die Höhe des Honorars (lucar, merces) wissen wir nur weniges. In der Kaiserzeit scheint der Tagelohn für den gewöhnlichen Schauspieler nur fünf bis sieben Denare (etwa = 3,75 bzw. 5,25 Mark) betragen zu haben (Seneca Epp. 80, 7: ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit . . . servus est, quinque modios accipit et quinque denarios . . . Ille . . . diurnum accipit, in centunculo dormit. — Lucian. Icaromenipp. 29: *γελοῖον ἀνθρώπιον ἑπτὰ δραχμῶν ἐς τὸν ἀγῶνα μεμισθωμένον*). Jedenfalls war die Lage der untergeordneten Schauspieler eine sehr ärmliche, wobei noch zu erwägen ist, daß sie als Sklaven ihr Honorar wohl gar nicht oder doch nur mit erheblichem Abzuge ausgezahlt erhielten, da ihre Herren den ersten Anspruch darauf hatten. Auch freigelassene Schauspieler hatten oft einen Prozentsatz ihres Verdienstes an die früheren Herren zu zahlen. Bedeutende Schauspieler freilich, wie Äsopus (s. d.) und Roscius (s. d.), konnten sehr hohe Summen verdienen. Roscius' Jahreseinnahme wird von Cicero (pro Rosc. com. 8, 23) auf 6 H. S. geschätzt (d. h. auf sechs Millionen Sesterzien).

Hylas, Pantomime zu Augustus' Zeit (Suet. Oct. 45 am Schlusse).

Instauratio, die Wiederholung einer religiösen Ceremonie, bzw. eines Teiles einer religiösen Feier aus formalen Gründen, d. h. aus Anlaß begangener Formenfehler. Da auch die Schauspielaufführungen, weil an staatlich-religiösen Festen stattfindend, als religiöse Handlungen betrachtet wurden, so konnte auch bei ihnen eine Instauratio erforderlich werden. Vgl. Marquardt VI[2] 485.

Intermezzo s. Zwischenstück.

Iter, der auf der Präcinctio (s. d.) hinlaufende Weg.

Itinera versurarum, die links und rechts von der Bühne (hinter den Coulissen) angedeuteten Wege, von denen der linke als in die Fremde, der rechte als auf das Forum führend zu denken war. Vitruv. 5, 4, 6.

Kaiser. Die römischen Kaiser nahmen, schon aus politischen Gründen, an den öffentlichen Spielen lebhaftes Interesse, das häufig genug in unwürdiger Weise bekundet wurde (s. d. Angaben in der chronolog. Übersicht bei Augustus, Tiberius x.). Der Kaiser hatte im Theater seinen Platz in einer Loge über dem rechten Eingange zur Orchestra, vgl. Ioseph. Ant. Iud. 19, 91 (1, 13); Suet. Nero 12 und 26, Claud. 21 (e tribunali posito in orchestra commisit).

Kaiserin. Die Kaiserin (Augusta) erhielt im J. 24 n. Chr. ihren Platz unter den Vestalinnen angewiesen.

Kleidung. Die Kleidung der römischen Schauspieler war im wesentlichen dieselbe, wie die der griechischen (s. den betr. Artikel in der Übersicht der Realien x. des griech. Theaters), nur daß in der fabula praetexta und in der f. togata die römische

Toga getragen wurde. Die Kostüme wurden in der älteren Zeit von einem Privatunternehmer geliefert (dem sog. choragus, vgl. Plaut. Pers. 159, Trin. 858), in späterer Zeit besaß der Staat ein eigenes Gewandhaus.

Historische Treue in der Kleidung wurde nie angestrebt, dagegen war eine gewisse plumpe Prachtentfaltung beliebt (Schleppgewänder, goldgestickte und purpurne Anzüge), welche sich freilich nur in der Tragödie bethätigen konnte, denn in der Vorkommnisse des Alltagslebens behandelnden Komödie bot sich dazu keine Gelegenheit. Der Anblick eines ausstaffierten Tragöden war übrigens wunderlich genug (vgl. die hübsche Anekdote bei Philostrat, Apoll. Tyan. V 195 p. 189 ed. K.). — Die Mimen (s. d.) traten in grotesk zerlumpter Kleidung auf, sie trugen einen aus bunten Lappen zusammengesetzten Harlekinsrock und darüber eine Art Mäntelchen.

Knaben. Daß auch Knaben der Besuch des Theaters gestattet war, wird z. B. durch Ciceros Bemerkung in Tusc. I 16, 37 bewiesen (Frequens enim consessus theatri, in quo sunt mulierculae et pueri). S. auch Prätextati.

Komponist. Da beträchtliche Abschnitte der römischen Dramen (die sog. Cantica [s. d.]) von vornherein dazu bestimmt waren, unter Musikbegleitung gesungen zu werden, so bedurften sie der musikalischen Komposition. In der ältesten Zeit war wohl der Dichter zugleich auch Komponist, später aber überließ er die Komposition einem Tonsetzer von Fach.

Kosten des Theaters. Da der römische Staat das Theater weder (wie der athenische) verpachtete, noch auch von dessen Besuchern ein Eintrittsgeld (s. d.) erhob, so fielen sämtliche Kosten des Theaters ihm allein zur Last. In alter Zeit scheint zur Bestreitung der Kosten der öffentlichen Spiele, auch der scenischen, eine bestimmte Summe (pecunia certa) im Staatshaushaltsvoranschlag angesetzt worden zu sein (wenigstens kann man dies mittelbar aus Liv. 31, 9, 7 schließen), nämlich die aus dem Ertrage der heiligen Haine gewonnene Einnahme. Später aber mußte, da immer höhere Ansprüche gestellt wurden, ein reichlich bemessener und doch häufig nicht ausreichender außerordentlicher Kredit bewilligt werden. Im J. 217 v. Chr. scheinen die Spielkosten 333333⅓ Sest. betragen zu haben. Im J. 212 v. Chr. wurden für die Feier der damals neu gestifteten ludi Apollinares 12000 As verausgabt, vgl. Marquardt VI² (III) 488. Die spielgebenden Beamten deckten häufig die über die Staatsleistung hinausgehenden Spielkosten aus dem eigenen Vermögen, mitunter sich dabei ruinierend, öfter freilich wohl mittelbar dabei gewinnend, indem die Volksgunst, welche sie durch ihre Freigebigkeit sich erwarben, ihnen den Weg zu einträglichen Stellungen bahnte. — Zuweilen steuerte das Volk freiwillig zu den Spielkosten bei, so im J. 186 v. Chr. (Plin. H. N. 33, 138), im J. 37 und 27 v. Chr. (Dio 48, 53 u. 53, 24). Nachgetragen werde noch, daß im J. 51 n. Chr. für die ludi Romani 760000, für die l. plebei 600000 und für die l. Apollinares 380000 Sest. verausgabt wurden, vgl. Marquardt, Staatsverw. III² 488.

Kostüm s. Kleidung.

Kothurn, der hohe Theaterschuh der Tragöden (s. denselben Artikel in der Übersicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters).

Kritiker s. Recensent.

Laberius. Decimus L., berühmter Mimendichter, geb. 105 v. Chr., gest. 43 v. Chr. zu Puteoli. Von dem Diktator Cäsar wurde er im Jahre 45 v. Chr. zu einem dichterischen Wettkampfe und zu schauspielerischem Auftreten genötigt. Er empfand dies als eine schwere Kränkung seiner Standesehre und gab seinem Gefühle in einem schönen Prologe rührenden Ausdruck. Cäsar suchte ihn zu entschädigen durch Zahlung eines Honorars von 500000 Sest. und Verleihung des goldenen Ringes, d. h. Wiedereinsetzung in den vorigen Stand (Suet. Caesar 39; Macrob. 2, 7). Vgl. Schanz, Gesch. der röm. Litt. p. 131.

Latinus, berühmter Mime, Günstling Domitians (Suet. Domit. 15), vgl. über ihn und seine Beziehungen zur Mimin Thymele Iuv. I 1, 36 (s. dazu Weidners Anm.) und VI 44, Mart. 1, 4 u. 9, 28. Vgl. Grysar a. a. O. p. 296.

Laureolus, Name des Helden in einem bekannten Mimus des Lentulus, der mit der Kreuzigung des Helden endete. Das Stück wurde zu Juvenals und Martials Zeit viel gegeben (Iuv. 8, 186; Mart. de spect. 70; Ioseph. Ant. Iud. 19, 1, 13). Unter Caligula mußte einmal ein Verbrecher die Rolle des L. übernehmen und wurde wirklich gekreuzigt (Mart. I 7). Einen ekelhaften Vorfall, der bei einer anderen Aufführung sich ereignete, berichtet Suet. Calig. 57.

Lentulus, Mime und Mimendichter zur Zeit des Caligula, Verfasser des „Laureolus". Suet. Cal. 57; Ioseph. Ant. Iud. 19, 1, 13; Iuv. 8, 187. Vgl. Grysar a. a. O. p. 297.

Lex Iulia s. Sitzordnung.

Lex Roscia s. Sitzordnung u. Ritter.

Livius Andronikus, erster römischer Dramendichter (Bearbeiter griechischer Tragödien und Komödien), Begründer der römischen Kunstbühne (s. in der chronolog. Übers. das J. 240 v. Chr.), auch epischer Dichter (Übersetzer der Odyssee) und religiöser Dichter (s. d. Artikel Dichter- u. Schauspielerzunft). L. A. wurde von griech. Eltern um 276 v. Chr. zu Tarent geboren, kam 272 nach Rom, war Sklave (Pädagog), später Freigelassener des M. Livius Salinator (dessen Familiennamen er annahm), lebte bis nach 207 v. Chr. Vgl. Schanz, Gesch. d. röm. Litt. I p. 28.

Logen. Logen befanden sich im röm. Theater über den Eingängen zur Orchestra (Vitruv 5, 6, 5, vgl. 6, 7). In der rechts gelegenen Loge hatte der Kaiser (s. d.) seinen Platz.

Lucar, 1. die Einnahme aus den heiligen Hainen, aus welcher in alter Zeit die Kosten der staatlichen Spiele gedeckt wurden, daher auch Bezeichnung des den spielgebenden Beamten aus dem Staatsschatze angewiesenen Spielgeldes, vgl. Marquardt VI (III)² 487; 2. das den Schauspielern gezahlte Honorar.

Ludi Apollinares, zuerst 212 v. Chr. (542) vom Prätor Urbanus gelobt und im Circus maximus gegeben, im folgenden Jahre zu Jahresspielen gemacht, im J. 208 auf den 13. Juli festgesetzt, später achttägig gefeiert. Vgl. Marquardt VI (III)² 500 f.

Ludi Florales (Floralia), gestiftet 240 oder 238 v. Chr., stehendes Fest seit 173 v. Chr., gefeiert vom 28. April bis 3. Mai (im vierten Jahrh. vom 30. April bis 3. Mai). An den Floralien wurden Mimen aufgeführt, wobei die Schauspielerinnen sich entkleiden mußten, wie überhaupt das Fest einen lasciven Charakter trug (Ovid. Fast. IV 915, V 331 bis 374; Val. Max. 2, 10, 8; Seneca Ep. 97, 7 f.; Martial. I, 35; Minuc. Fel. 25, 8; Arnob. adv. gent. III 23, VII 33, Lactant. Inst. I 20, 10; Tertull. de spect. 17; Aug. de civ. Dei 2, 27). Vgl. Marquardt VI² 502.

Ludi funebres, bei Leichenbegängnissen vornehmer oder doch reicher Persönlichkeiten gefeierte Spiele, zu denen auch theatralische Aufführungen gehörten; so wurden z. B. Terenz' Adelphi bei dem Leichenbegängnisse des Ämilius Paulus aufgeführt. Vgl. Marquardt VI (III)² 529 Anm. 8.

Ludi graeci, Aufführungen griechischer Dramen in griechischer Sprache, wie sie in Rom, namentlich zu Ciceros Zeit, häufig stattgefunden zu haben scheinen, ohne daß über die betreffenden Verhältnisse näheres bekannt wäre (Cic. Divin. in Caecil. 15, 48; ad fam. 7, 1, 3; ad Att. 16, 5, 1).

Ludi Megalenses, gestiftet bei der Ankunft der „großen Mutter" auf dem Palatium am 4. April 204 v. Chr. (650), vgl. in der chronolog. Übers. die Jahre 194,

191, 166, 165, 163 und 161 v. Chr. Die Dauer der l. M. erstreckte sich vom 4. bis zum 10. April. Vgl. Marquardt VI (III)² 501. Die spielgebenden Beamten waren die kurulischen Ädilen.

Ludi Palatini, im J. 14 n. Chr. zu Ehren Augustus' von der Kaiserin Livia gestiftet, später wohl zu Ehren aller Divi gefeiert. Den bei diesem Feste vom 21. bis 23. Januar im Palatium abgehaltenen Schauspielaufführungen wohnten vermutlich nur die Senatorenfamilien bei. Vgl. Marquardt VI (III)² 490.

Ludi plebei, gestiftet 220 v. Chr. (15. Nov.), seit 207 v. Chr. mehr als eintägig, später vom 4.—17. Nov., endlich nur vom 12.—16. Nov. gefeiert. Die spielgebenden Beamten waren die plebejischen Ädilen. Vgl. Marquardt VI (III)² 500.

Ludi privati, Schauspiele, welche nur von einem Teile des Volkes (z. B. der plebs), von Genossenschaften, Familien oder Privaten veranstaltet wurden. Dazu gehörten namentlich die ludi funebres (s. d.). Den Veranstaltern dieser Spiele wurden, wie denen der öffentlichen, die Anlegung der toga praetexta und die Dienstleistung der Liktoren gestattet. Vgl. Marquardt VI (III)² 489.

Ludi romani, die ältesten röm. Spiele, schon in der Königszeit gestiftet (ursprünglich als Feier der herbstlichen Rückkehr des Heeres), zuerst eintägig, 509 zweitägig, 494 dreitägig, 367 viertägig, 191 bis 171 zehntägig, seit etwa 50 (?) fünfzehntägig, nach Cäsars Tod sechzehntägig (vom 4. bis 19. Sept.) gefeiert, in späterer Zeit auf den 12 bis 15. Sept. beschränkt. Die spielgebenden Beamten waren seit 385 v. Chr. die kurulischen Ädilen. Vgl. Marquardt VI (III)² 498.

Marsaeus, ein reicher Mann, der sein Landgut und sein Vermögen einer Mime schenkte. Horat. Sat. 1, 2, 55.

Marullus, Mimendichter zur Zeit des M. Antoninus, vgl. Capitol. Anton. 8. Vgl. Grysar a. a. O. p. 301.

Maschinen. Die auf dem römischen Theater zur Verwendung kommenden Maschinen waren im wesentlichen dieselben, wie die des griech. Theaters, man sehe daher den betr. Artikel in der Übersicht der Realien &c. des griech. Theaters.

Masken. In der älteren Zeit traten die berufsmäßigen Schauspieler unmaskiert auf und begnügten sich mit der Bemalung ihrer Gesichter; Masken wurden nur von den Dilettanten getragen, welche die Atellanen aufführten. Erst etwa von dem J. 100 v. Chr. ab oder noch später wurde das Tragen von Masken in der Tragödie und Komödie (später auch im Pantomimus, nie aber im Mimus) üblich. Die ersten Schauspieler, welche diese griechische Sitte einbürgerten, waren (nach Donatus de com. p. 10, 1 R) der Komöde Cincius Faliscus und der Tragöde Minucius Prothymus. Nach anderer Überlieferung bediente sich zuerst Roscius einer Maske, um das Schielen seiner Augen zu verdecken (Diomedes p. 489, 11 K: personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis perversis erat nec satis decorus sine [in den Handschr. in, sine ist Besserung von Lange] personis, nisi parasitus pronuntiabat). In seinen Jugendjahren aber spielte Roscius noch ohne Maske. Als Cicero im J. 55 das Buch De oratore schrieb, gab es noch Greise, welche des unmaskierten Spieles sich mit Vergnügen erinnerten und folglich mit der Neuerung gar nicht zufrieden waren (Cic. de or. 3, 59, 221).

Die Masken des römischen Theaters hatten dieselbe Beschaffenheit, wie diejenigen des griechischen, und waren wie diese, je nach den darzustellenden Charakterrollen, in zahlreiche Kategorieen eingeteilt (vgl. Quintil. Inst. 11, 3, 73), s. auch d. Artikel Mienenspiel. Die Resonanzwirkung der Mundöffnung der Maske wurde durch Einsetzung einer Muschel (chalcophonos nigra) verstärkt (Plin. N. H. 37, 56, 154). Die Maske der (stumm spielenden) Pantomimen hatte keine Schallöffnung, Maskenbilder sind uns in den Bilder-

Handschriften des Terenz (s. d.) und auf Vasengemälden überliefert (s. Wieseler a. a. O. Tafel V 9 bis 52). — Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 660 f.; Marquardt VI² (III) 546; Schanz, Geschicht der röm. Litt. I p. 87; Hoffer, De personarum usu in Terentii comoediis, Halle 1877. S. auch den Artikel Masken in der Übers. der Realien rc. des griechischen Theaters.

Matius (C. oder Cn.), Dichter von Mimiamben zu Cäsars Zeit. Vgl. Grysar p. 301.

Memphis (oder Apolaustus, eigentlich Agrippinus), Pantomime am Hofe des L. Verus. Vita L. Veri c. 8.

Mienenspiel. Da die Tragöden, Komöden und Pantomimen Masken (s. d.) trugen, so war ihnen das Mienenspiel unmöglich, abgesehen davon, daß sie wenigstens die Augen zum Ausdruck der darzustellenden Leidenschaften brauchen konnten, was mitunter in vorzüglicher Weise geschehen zu sein scheint (Cic. de or. 2, 46, 193). Das Mienenspiel wurde, soweit wie thunlich, durch Bemalung der Masken ersetzt; auf diesen suchte man namentlich durch die Art der Stellung der Augenbrauen die Stimmung auszudrücken; in gewissen Rollen malte man die rechte Augenbraue anders, als die linke, so daß, je nachdem der Schauspieler von dieser oder von jener Seite sich zeigte, eine verschiedene Stimmung angedeutet wurde (Quintil. Inst. 11, 3, 74). Die maskenlos spielenden Mimen mögen in drastischer Gesichtskomik Vorzügliches geleistet haben. Vgl. die Grabschrift des Mimen Vitalis (Meyer, Anthol. lat. II p. 89). Vgl. den Artikel „Mienenspiel" in der Übersicht der Realien rc. des griech. Theaters.

Mimen, die im Mimus (s. d.) auftretenden Schauspieler. Die Beschaffenheit des Mimus brachte es mit sich, daß die ihn darstellenden Personen nicht sowohl dramatische Künstler, Schauspieler im edlen Sinne des Wortes, als vielmehr Gesichts- und Groteskkomiker, Clowns und Possenreißer waren. Die Kleidung der Mimen bestand hauptsächlich in einem aus bunten Lappen zusammengesetzten Harlekinsrock und einem kurzen Überwurfe. Die Mimen traten (nicht im Kothurn oder im Soccus, sondern) in flachsohligen Tricotschuhen auf, weshalb sie planipedes und der Mimus planipedia genannt wurden (Donat. de com.: planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac vilitatem actorum, qui non cothurno utuntur aut socco in scaena, sed plano pede. Vgl. auch Seneca Ep. 8, 8). Die Mimen waren nicht maskiert (Quintil. Inst. 6, 3, 29) und daher unbehindert in der Anwendung des Mienenspieles. Die Mimen trugen den Phallus (Schol. zu Iuv. 6, 66). Da im Mimus auch Schauspielerinnen auftraten, so gab es auch weibliche Mimen. Nur schamlose Frauen konnten zu diesem Berufe sich hergeben, denn an den Floralien wurde von ihnen gefordert, daß sie sich auf der Bühne entkleideten (vgl. Val. Max. 2, 10, 8). An der Spitze einer Mimengesellschaft stand als Direktor ein „archimimus", der zugleich meist auch der Hauptschauspieler war.

Mimi parasiti Apollinis, ein vermutlich um J. 179 v. Chr. gestifteter Verein scenischer Künstler. Vgl. Merkel, Proleg. ad Ovidii Fastos p. CCXXXIV, Ritschl, Parerga p. 217, Marquardt VI (III)² 501 Anm. 3 und 538 Num. 5.

Mimus. Unter M. versteht man eine derbkomische, aus Dialog, Gesang und Tanz sich zusammensetzende Posse, deren Stoff dem gemeinen Alltagsleben entnommen ist, indem sie Vorkommnisse desselben (besonders solche obscöner oder sensationeller Art, wie Ehebruchs-, Spuk- und Räubergeschichten, vgl. Ovid. Trist. II 497) in realistischer Weise behandelte, häufig mit grotesker Nachahmung typischer oder individualer Persönlichkeiten. In seiner Anlage war der Mimus meist roh und plump, erst die Kunst oder vielmehr der Witz des Schauspielers gab ihm die Form, in welcher er die Lachlust eines an knotigen Späßen sich erfreuenden Publikums zu reizen vermochte. Der Mimus wurde

wahrscheinlich aus dem griechischen Unteritalien nach Rom verpflanzt und dort zunächst wohl nur auf Privatbühnen (Wandertheatern) gepflegt (vgl. über den Mimus in vorsullanischer Zeit Hertz, Neue Jahrbb. für Phil. und Päd. 93 p. 581). Auf der Staatsbühne bürgerte er sich erst im J. 211 v. Chr., dann zu Sullas Zeit ein, verdrängte seitdem aber rasch (als Nachspiel [exodium]) die Atellane und wurde (neben dem etwas später aufkommenden Pantomimus) die beliebteste dramatische Gattung. Als solche überdauerte er die römische Staatsbühne und setzte, unter Anpassung an die veränderten Zeitverhältnisse, sein Dasein im Mittelalter, ja bis zur Neuzeit fort. Die berühmten Mimendichter waren Laberius (s. d.) und Publilius Syrus (s. d.), Cäsars Zeitgenosse (s. in der chronolog. Übers. das Jahr 45 v. Chr.). Vgl. Grysar, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissensch., philos.-hist. Kl. XII (1854) p. 237; Schanz, Gesch. d. röm. Litt. II p. 129. S. auch die Artikel Mimen, Schauspielerinnen und Ludi Florales.

Für die Aufführungen der Mimen auf öffentlichen Theatern wurde nur der vordere Teil der Bühne benutzt und dann auch durch einen Vorhang (siparium) von dem hinteren abgegrenzt. Auf dieser Vorderbühne wurden auch lascive Zwischenaktstänze (embolia) aufgeführt.

Minucius Prothymus s. Masken.

Mnester, Pantomime zur Zeit Caligulas, dessen Liebling er war (Suet. Calig. 55 u. 57).

Mißfallen. Das Mißfallen wurde von dem Theaterpublikum durch Pfeifen, Trampeln und Schreien kundgegeben.

Monitor, ein Flötenspieler, der mit seinem Instrumente den Takt angab, den die Schauspieler beim Gesang und bei der Deklamation inne zu halten hatten.

Musik. Der Vortrag der sog. Cantica (sowie der Chorlieder) in der Tragödie und ebenso der Vortrag der Cantica (s. d.) in der Komödie wurde mit Flötenspiel begleitet (s. oben den Artikel „Flöte"). Ebenso spielte Musik in den Zwischenakten (s. d.), auch eine Ouvertüre scheint üblich gewesen zu sein. Der Komponist wird in den Didaskalien regelmäßig genannt. In den Mimen wurde der Takt mittelst des sog. scabillum geschlagen, d. h. mittelst einer an den Fuß des betr. Musikers geschnallten elastischen Metallplatte, welche rhythmisch getreten wurde (Cic. pro Cael. 27, 65; Suet. Calig. 54; Augustin. de mus. 3). Es muß das ein betäubendes Geräusch gewesen sein. In den Pantomimen kamen (außer der Flöte) Cymbeln und Pauken zur Verwendung. Die Musik nahm in den scenischen Aufführungen einen breiten Raum ein, so daß diese — freilich je nach den verschiedenen Dramengattungen in verschiedenem Grade — einen opernartigen Charakter erhielten. In der älteren Zeit war die Theatermusik einfach und streng, später, namentlich seit dem Ausgange der republikanischen Periode, wurde sie einerseits immer manierierter und weichlicher, andrerseits auch immer rauschender und lärmender, so daß auch in dieser Hinsicht der Verfall der Kunst wahrzunehmen war. Über den Charakter der Theatermusik vgl. Cic. de leg. 2, 13, 39: Illa quidem (scil. theatra), quae solebant quondam compleri iucunda severitate Livianis et Naevianis modis, nunc ut eadem exsultant! cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torquent! — Varro Sat. Menipp. 365 (bei Bücheler, Petron. Sat. ed. 2 p. 193) saepe totius theatri tibiis crebro flectendo commutari mentes, erigi animos eorum. — Vgl. auch Horat. A. P. 202 bis 215. — Quintil. Inst. 1, 10, 31. — Plutarch, De musica 15, 1.

Nachspiel. Der Aufführung einer Tragödie oder Komödie ließ man als Nachspiel (exodium) diejenige einer Posse, in älterer Zeit einer Atellane, in späterer eines Mimus, nachfolgen. S. die Artikel Atellane, bzw. Fabula Atellana u. Mimus.

Nacht. Die Nachtzeit in der dramatischen Handlung wurde auf der römischen Bühne, wie auf der griechischen, durch (an den Coulissen angebrachte?) schwarze Vorhänge angedeutet.

Nachtspiele. Nächtliche Theateraufführungen bei Fackelschein wurden in der Kaiserzeit zuweilen veranstaltet, so z. B. von Philippus Arabs (Cassiodor. Chron.: [Philippus] ludos in Campo Martio theatrales tribus diebus ac noctibus populo pervigilante celebravit).

Orchestra. Die Orchestra des römischen Theaters war der Sitzraum für bevorzugte Persönlichkeiten, namentlich für die Senatoren. Bis zu Augustus' Zeit saßen daselbst auch die Gesandten fremder Völker. Augustus untersagte dies (Suet. Oct. 44), indessen wurden doch auch späterhin Gesandte in die Orchestra zugelassen, so z. B. vom Kaiser Claudius diejenigen der Germanen (Suet. Claud. 25).

Pamphilus, ein Schauspieler, im J. 57 v. Chr. erwähnt (Val. Max. 9, 14, 4).

Pantomimen, die den Pantomimus (s. d.) tanzenden Künstler. Die Pantomimen traten maskiert und, wie ihre Thätigkeit dies erforderte, leichtbekleidet und leichtbeschuht auf. Die Leistungsfähigkeit dieser Tänzer in der Darstellung dramatischer Begebenheiten und Persönlichkeiten durch Tanz und stummes Bewegungsspiel — das Mienenspiel war durch die Maske ausgeschlossen — war bewundernswert, namentlich auch in Bezug auf die Frauenrollen (Manil. V 479 ff.; Lucian., de saltat.2, 26, 63, 66, 67; Columella, de r. r. I praef.; Iuv. 6, 63; Lactant., Inst. div. 6, 26, 32).

Virtuosen in der Pantomimik wurden die gefeierten Lieblinge des Publikums, insbesondere der Damenwelt, oft auch die Günstlinge der Kaiser (Beispiele finden sich in der chronolog. Übersicht angeführt). Die Maske der Pantomimen hatte keine Schallöffnung. Reiche Privatleute hielten sich eigene Pantomimentruppen; selbst Damen gestatteten sich diese Belustigung, freilich aber konnten sie dann in die Lage kommen, ihre eigenen Angehörigen von dem Besuch der Vorstellungen fern halten zu müssen (Plin. Epp. 7, 24).

Pantomimus, die Darstellung einer dramatischen Begebenheit durch den Tanz und das stumme Bewegungsspiel eines (einzeln auftretenden) Künstlers. Die Stoffe der Pantomimen wurden meist der griechischen Mythologie und der römischen Sage entnommen, mit Vorliebe wurden erotische Themata gewählt (Geschichte der Leda Iuv. 6, 63; der Dido Macrob. Sat. 5, 17, 15; des Turnus Suet. Nero 54; des Osiris Lucian. de saltat. 59) und oft in lasciver Weise durchgeführt. Eingebürgert auf dem römischen Theater wurde der P. in den ersten Regierungsjahren des Augustus durch den Alexandriner Bathyllus (s. d.) und den Cilicier Pylades (s. d.). Bathyllus begründete den tragischen, Pylades den komischen P. (Zosim. Hist. 1, 6: *ἥ τε γὰρ παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις εἰςήχθη τοῖς χρόνοις, οὔπω πρότερον οὖσα, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρώτων αὐτὴν μετελθόντων, καὶ προςέτι γε ἕτερα πολλῶν αἴτια γεγονότα μέχρι τοῦδε κακῶν*, vgl. dazu Seneca, Controv. epit. III praef.). Der komische P. bestand mindestens bis zu Plutarchs Zeit, starb aber dann ab. Lucian in seiner Schrift über den Tanz erwähnt nur den tragischen Pantomimus. Dieser letztere blieb (neben dem Mimus) dauernd in der Gunst des Publikums, so lange als die römische Bühne bestand. Die Begeisterung für diese Kunstgattung steigerte sich zeitweise bis zur Krankhaftigkeit (Seneca Controv. epit. III praef.) und äußerte sich in einem wilden Parteitreiben. Feinfühlende Menschen freilich mieden die Aufführungen der P. (Plin. Epp. 7, 24). Vgl. Grysar, Rhein. Mus. 2, 30. Mit der Aufführung eines Pantomimus war Chorgesang verbunden (Petron. ed. Friedländer p. 82), dessen Inhalt die Bewegungen des Tänzers erläuterte.

Panurgus. Sklave des Ch. Fannius, Schüler des Roscius. Die Ermordung des P. durch Qu. Flavius im J. 78 v. Chr. gab Anlaß zu dem Prozesse, in welchem Cicero die Rede für den Schauspieler Roscius hielt.

Paris, 1. ein Pantomime, Günstling Neros (Tac. Ann. 13, 19 bis 22); 2. ein Pantomime zu Domitians Zeit (von Martial „Romani decus et dolor theatri" genannt, 11, 13, 5), er wurde hingerichtet, weil er sich der Gunst der Kaiserin Domitia erfreute (Suet. Domit. 3; Martial. 11, 13; vgl. Friedländer, Sittengesch. II 337); dieser Paris hatte einen ihm ebenbürtigen Schüler, den Domitian gleichfalls töten ließ (Suet. Domit. 10); 3. ein Pantomime (eigentl. Maximinus geheißen) am Hofe des L. Verus.

Parteiwesen. Das lebhafte Interesse, welches das römische Publikum, namentlich in der Kaiserzeit, am Theater nahm, gab Anlaß zu Parteiungen für und gegen hervorragende Schauspieler und bethätigte sich nicht nur in allerlei Ausschreitungen der Claque, sondern selbst auch in blutigen Theatertumulten. (Einzelfälle findet man in der chronolog. Übersicht angegeben.) Tacitus (dialog. de or. 31) rechnet den „histrionum favor" zu den in Rom heimischen Übeln.

Perücke (galearium, galerus). S. d. betr. Artikel in der Übersicht der Realien des griechischen Theaters.

Phallus. Der Phallus wurde von den Mimen (s. d.) getragen (Schol. zu Iuv. 6, 66).

Phasma, „das Gespenst", Titel eines von Q. Lutatius Catullus verfaßten Mimus (Iuv. 8, 186 u. 13, 111).

Philistion, ein Mimendichter der ersten Kaiserzeit (Suidas s. v.), vgl. Grysar a. a. O. p. 302.

Plätze. Abgesehen davon, daß der vorderste Teil des Zuschauerraumes (die Orchestra und die 14 dahinter liegenden Bänke) den Senatoren und Rittern vorbehalten war, fand eine Rangabstufung der Plätze im Theater nicht statt, sondern es war einfach jeder Tribus eine Abteilung (ein Keil) des Theaters zugewiesen. Erst die von Augustus durch die lex Iulia eingeführte Sitzordnung (s. d.) hob diese demokratische Gleichheit teilweise auf, indem gewissen Kategorieen von Personen bestimmte Plätze vorgeschrieben wurden.

Planipes, eigentlich flachfüßig, d. h. auf flachen, nicht durch Schuhabsätze erhöhten Füßen gehend, barfüßig oder nur mit Tricotschuhen bekleidet, Beiwort der Mimen.

Plautus, T. Maccius, geb. um 251 v. Chr. zu Sarsina (Umbrien), gest. 184 (vgl. Cic., Brut. 15, 60), der neben Terenz bedeutendste Lustspieldichter der Römer; erhalten sind von ihm 20, bezw. 21 Komödien (wahrscheinlich die von Varro für ächt erklärten): 1. Amphitruo, 2. Asinaria (Eselskomödie), 3. Aulularia (Topfkom.), 4. Captivi, 5. Curculio (Parasitkom.), 6. Casina, 7. Cistellaria (Kästchenkom.), 8. Epidicus, 9. Bacchides, 10. Mostellaria (Gespensterkom.), 11. Menaechmi (Zwillingskomödie), 12. Miles gloriosus (Bramarbaskom.), 13. Mercator, 14. Pseudolus, 15. Poenulus, 16. Persa, 17. Rudens, 18. Stichus, 19. Trinummus, 20. Truculentus, 21. Vidularia (Kofferkomödie, nur in Bruchstücken [im ambros. Palimpsest] erhalten). Nach Gellius (3, 3, 11) wurden dem Pl. etwa 130 Komödien beigelegt. Vgl. Schanz I p. 33 ff.

Porträtierung s. Gesichtskomik.

Postscaenium, ein nur einmal bei Lucret. de rer. nat. IV 1185 vorkommendes und dort offenbar in bildlichem Sinne gebrauchtes Wort (omnia summo opere hos vitae postcaenia celant, quos retinere volunt adstrictosque esse in amore), es scheint „Bühnengebäude" zu bedeuten.

Praecinctio, eine breite halbkreisförmige Mauer zur Abteilung der Sitzstufen des Zuschauerraumes in Stockwerke (Vitruv. 5, 3: praecinctiones ad altitudines theatrales

pro rata parte faciendae videntur neque altiores quam quanta praecinctionis itineris est latitudo). Auf der Präcinctio lief ein Weg hin, welcher als Stehplatz benutzt wurde (Tertull. de spect. 3: nam apud spectacula et in via statur).

Praetexta oder **Praetextata** s. Fabula praetexta.

Prätextati. Die Prätextati (Knaben) nebst ihren Pädagogen erhielten durch Augustus' Sitzordnung (s. d.) einen besonderen Platz im Theater angewiesen (Suet. Oct. 44).

Prätoren. Die Prätoren hatten (als spielgebende Beamte) in der Kaiserzeit einen Ehrenplatz im Theater inne. Suet. Nero 12.

Priester. Den Priestern waren im Theater besondere Plätze angewiesen (Tacit. Ann. 2, 83; Arnob. adv. gent. 4, 35).

Privatbühnen. Vermögende Privatleute unterhielten häufig eigene (aus befähigten und angemessen vorgebildeten Sklaven bestehende) Schauspielertruppen, sei es aus wirklicher Freude an dramatischer Kunst oder zur Unterhaltung ihrer Gäste oder auch nur, um mit diesem Luxus zu prahlen. So gab es zahlreiche Privatbühnen. Überdies aber ist es höchst wahrscheinlich, daß die gewerbsmäßigen Theaterdirektoren, wenn sie nicht bei den staatlichen Festen beschäftigt waren, auf eigene Hand mit ihren Truppen Vorstellungen gaben, selbstverständlich unter Erhebung von Eintrittsgeld. Namentlich darf man dies bezüglich der Mimentruppen glauben, die keines großen Apparates bedurften.

Pronuntiatio tituli, Ankündigung eines Stückes von der Bühne aus vor der Aufführung.

Proscenium, 1. der Raum unmittelbar vor der Bühnenwand (scaena), auf welchem die Bühne (pulpitum) aufgeschlagen wurde. 2. Die gemalte Hintergrundsdekoration vor dem Bühnengebäude. Vgl. Marquardt VI (III)² 532 Anm. 4.

Publikum. Da im römischen Theater ein Eintrittsgeld nicht erhoben wurde und auch irgendwelche Beschränkungen des Besuchs nicht bestanden, wenigstens nicht in späterer Zeit, so fanden sich Angehörige aller Stände im Theater zusammen, eine buntscheckige Masse bildend, in welcher die ungebildeten Elemente vorherrschten. Das Publikum nahm am Schauspiel (namentlich am Mimus und am Pantomimus, welche dem Geschmack der großen Menge am meisten zusagten) lebhaften Anteil, mehr aber noch an den Schauspielern. Der Besuch des Theaters war Frauen und Knaben gestattet (vgl. Cic. Tusc. 1, 16, 37). Sklaven (s. d.) waren ausgeschlossen, doch konnte, wenigstens in späterer Zeit, ihr Zutritt nicht verhindert werden.

Publilius Syrus, berühmter Mimendichter zu Cäsars Zeit, Nebenbuhler des Laberius, mit welchem er auf Cäsars Befehl einen Wettkampf bestehen mußte (Macrob. 2, 7, vgl. Gell. 17, 14). Aus den Mimen des P. S., welche noch zu Senecas Zeit aufgeführt worden zu sein scheinen (Seneca, Ep. mor. 108), wurde eine Sentenzensammlung ausgezogen, die teilweise noch erhalten ist (herausg. von Meyer, Leipzig 1877). Vgl. Schanz, Gesch. d. röm. Litt. I p. 132 f.

Pullati, die den untersten Ständen angehörigen, schlechtgekleideten Personen. Die Sitzordnung des Augustus verbot den P. in der Mitte des Zuschauerraumes zu sitzen und verwies sie auf die obersten Sitzreihen. Suet. Oct. 44.

Pylades, berühmter (aus Cilicien gebürtiger) Pantomime zu Augustus' Zeit, Begründer des komischen Pantomimus, wie Bathyllus (s. d.) der des tragischen (s. den Artikel „Pantomimus") (Suet. apud Hieronym. [ed. Roth p. 301, 25]: Pylades Cilix pantomimus, cum veteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit anno 732 733. Also Pylades beschränkte sich auf den pantomimischen Tanz und ließ diesen durch Spiel und Gesang eines Orchesters begleiten, während der Schauspieler früher gesungen und getanzt hatte. — Seneca, Controv. epit.

III praef.: Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant. Vgl. Macrob. 2, 7, 18). Pylades wurde von Augustus aus Italien verbannt, weil er auf einen Zuschauer, der ihn ausgepfiffen hatte, mit dem Finger gezeigt hatte (Suet. Oct. 45 am Schlusse). Den Namen P. trugen auch ein Pantomime, welcher Günstling des Trajan, und ein Pantomime, welcher Günstling des L. Verus war (Dio 68, 10).

Pyrrhicha (eigentlich ein Waffentanz), eine Art dramatischen Balletts, eine mythologische Begebenheit (z. B. das Urteil des Paris, vgl. Apulej. Met. 10 p. 232 bis 236 H) darstellend (Athen. 14, 631 A: ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρίχη Διονυσιακή τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὖσα τῆς ἀρχαίας· ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προΐενται δ' ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν· ὀρχοῦνται δὲ τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ τὰ περὶ τοὺς Ἰνδούς, ἔτι δὲ τὰ περὶ τὸν Πενθέα).

Quellen für die römische Theatergeschichte (vgl. den entsprechenden Artikel in den „Realien ꝛc. des griech. Theaters“). A. Monumentale. 1. Die noch erhaltenen Theaterruinen (s. d.); in Betracht kommen besonders diejenigen des (der) Theater(s) zu Pompeji, zu Aspendos in Pamphylien und zu Arausio (Orange) in Gallien. 2. Scenische Bildwerke (Wandgemälde in Herkulanum und Pompeji, Vasenbilder; beide jedoch unmittelbar nur für die griech. Bühnengeschichte von Wert, und auch für diese nur von sehr bedingtem). 3. Die Bilderhandschriften (s. d.) des Terenz. 4. Die erhaltenen Theatermarken (s. d.). — B. Litterarische. 1. Theaterurkunden (Didaskalien, nur wenige erhalten). 2. Inschriften, welche Angaben über Schauspieler u. dgl. machen 3. (Nur mittelbar wichtig, weil nicht mehr erhalten) des M. Terentius Varro Schriften über Bühnengeschichte und Bühnenwesen (de originibus scaenicis libri III [vgl. Cichorius in den Comment. zu Ehren Ribbecks p. 415], de actionibus scaenicis libri V, de acti[bu?]s scaenicis libri III, vgl. Schanz a. a. O. I p. 281). 4. Die erhaltenen Dramen. 5. Gelegentliche Angaben bei Historikern (namentlich Livius 7, 2; Val. Max. 2, 4; Tacitus in den Annalen, bes. 14, 20), Philosophen, Rednern, Dichtern, in Briefen ꝛc. Über den römischen (und griechischen) Theaterbau wertvolle Angaben bei Vitruv (s. d.).

Realismus. Alles deutet darauf hin, daß in der römischen Schauspielkunst von Anfang an eine stark realistische Richtung geherrscht und im Laufe der Zeit sich zum widerlichen Naturalismus gesteigert habe; besonders scheint dies im Mimus geschehen zu sein, da dieser seiner ganzen Anlage nach zur Realistik hindrängte. Der Pantomimus dagegen dürfte idealistisch dargestellt worden sein.

Recensent. Ein Recensent zur Beurteilung der dem Theaterdirektor, bezw. dem Spielgeber eingereichten Dramen wurde zuerst von Gn. Pompejus herangezogen (es war Sp. Marcius Tarpa), vgl. Cic. ad fam. 7, 1, 1. In der Kaiserzeit scheint diese Einrichtung Regel geworden zu sein, s. Horat. Sat. 1, 10, 38 u. dazu den Comm. Cruq. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 656.

Regie s. Theaterdirektor und Theaterverwaltung.

Répertoire s. Spielzettel.

Ricinium (Rec.), ein mantelartiger Überwurf (eigentlich ein Kleidungsstück der Frauen), den die Mimen über dem centunculus (Harlekinsjacke) trugen (Non. 2, 2to M.: ricinium .... palliolum femineum breve. – Festus p. 274 M.: recinium .... esse dixerunt vir[ilis] toga [et simile vestimentum quo] mulieres utebantur, praetextum clavo purpureo, unde reciniati mimi planipedes).

Ritter. Die Ritter hatten vermutlich seit Errichtung stehender Theater nach griechischem Muster gewohnheitsmäßig die vierzehn ersten Bänke hinter der Orchestra inne; durch C. Gracchus wurden ihnen, wie es scheint, diese Plätze förmlich zugesprochen, durch

Sulla wieder entzogen, endlich durch die lex Roscia (im J. 67 v. Chr.) aufs neue verliehen, damals erhielten auch die Decoctores einen beſonderen Platz. Cic. pro Mur. 19, 40; Liv. epit. 99; Tacit. Ann. 15, 32; Plut. Cic. 13. Vgl. Ritſchl, Parerga p. 227; Ribbeck, R. Tr. p. 650 f.; Marquardt VI (III)² 534. Von den Kaiſern wurden die Ritter häufig zu ſchauſpieleriſchem Auftreten auf der Bühne veranlaßt. Zuerſt hatte Cäſar dies bezüglich des Laberius (ſ. d.) gethan. Weitere Beiſpiele findet man berichtet bei Suet. Oct. 43, Tib. 35, Nero 4 und 11; Tacit Ann. 14, 14 und Hist. 2, 10; Dio 60, 7 u. 61, 17. Ein Grund dieſes ſeltſamen Verfahrens, das ſich übrigens gelegentlich auch auf Senatoren und ſelbſt auf vornehme Frauen erſtreckte (Tac. Ann. 14, 15), iſt ſchwer abzuſehen. Bloße Tyrannenlaune kann es doch kaum geweſen ſein. Möglich, daß die Kaiſer durch die Demütigung der Finanzariſtokratie die Gunſt des Volkes gewinnen wollten. Möglich auch, daß der ausgeübte Zwang nur ein ſcheinbarer war und in Wirklichkeit nur dazu diente, den Angehörigen der vornehmen Stände den Eintritt in die Schauſpielerlaufbahn zu ermöglichen.

Rollen. Man unterſchied erſtlich die Rollen nach ihrer Bedeutung als primae, secundae und tertiae partes, ſodann nach ihrer deklamatoriſchen Beſchaffenheit als partes statariae (ruhige Rollen), partes motoriae (bewegte Rollen) und partes mixtae (gemiſchte Rollen). S. auch den Artikel Schauſpieler am Schluſſe. — Über weibliche Rollen ſ. den Artikel Schauſpielerinnen.

Rollenverteilung. Die Rollenverteilung erfolgte in der Tragödie und Komödie je nach Maßgabe des Umfanges und der Bedeutung, bzw. der Schwierigkeit (jedoch wohl auch mit Berückſichtigung des Charakters) der einzelnen Rollen. Darnach unterſchied man Schauſpieler erſten, zweiten und dritten Ranges (actores primarum, secundarum, tertiarum partium, entſprechend den griech. Protagoniſten, Deuteragoniſten und Tritagoniſten). Im Mimus war der Darſteller der Hauptrolle in dem Maße Träger der ganzen Aufführung, daß man von ihm ſagen konnte „mimum agit" (Iuv. 8, 186). Im Pantomimus trat nur ein Einzeltänzer auf, in der Pyrrhicha (ſ. d.) dagegen ein ganzes Balletteorps. (Manche Angaben, wie z. B. bei Quintil. 11, 3, 178, deuten darauf hin, daß bei der Verteilung der Rollen die Geeignetheit eines Schauſpielers für die Darſtellung beſtimmter Charaktere ſehr berückſichtigt wurde.)

Roscius (Q. Roscius Gallus), geb. als Sklave (Plin. N. H. 7, 39, 128) im Dorfe Solonium bei Lanuvium um das J. 125 v. Chr., geſt. im J. 62, hochberühmter Schauſpieler, vorzugsweiſe in komiſchen Rollen (Paraſiten, Kuppler) ausgezeichnet, doch auch als Tragöde auftretend (ſo wohl als Agamemnon im „Telephus" des Ennius), mit Cicero befreundet, der ihn auch in dem bekannten Prozeſſe verteidigte, den Roscius im J. 76 v. Chr. zu führen hatte (ſ. den Artikel „Panurgus"). Über Roscius' Spiel vgl. Cic. pro Quint. 24, 77; de or. I, 28, 130 und 59, 251 und 60, 254, II, 57, 233; pro Rosc. com. 7, 20; de legg. 1, 4, 11; de nat. deor. I 28, 79; Horat. Ep. 2, 1, 82; Quintil. 11, 3, 111. Roscius war eifriger Zuhörer des Redners Hortenſius (Val. Max. 8, 10, 2, vgl. auch 8, 7, 7). Nach einer Überlieferung (Diomedes p. 489 K) ſoll R., um ſeine ſchielenden Augen zu verdecken, den Gebrauch der Maske (ſ. d.) eingeführt haben. Durch ſeine Kunſt verdiente ſich R. nicht nur die Freiheit, ſondern auch ungeheuere Spielhonorare (Cicero pro Rosc. com. ſchätzt ſein Jahreseinkommen auf 6 Millionen Seſt.), in ſeinen ſpäteren Jahren aber verzichtete er auf jede Beſoldung. R. ſoll eine Schrift über das Verhältnis zwiſchen der Beredſamkeit und der Schauſpielkunſt verfaßt haben (Macrob. Sat. 3, 14, 12). Über Roscius vgl. Gryſar, Allgem. Schulzeitung 1832 p. 365 ff.; Wiskemann im Progr. des Gymnaſ. zu Hersfeld 1854; Ribbeck, R. Tr. p. 671 ff.

Rupilius, bedeutender Schauspieler, älterer Zeitgenosse Ciceros; seine Glanzrolle war die der Antiope (Cic. de off. 1, 31, 114).

Scenenwandel. Da die Römer die Beobachtung der Ortseinheit von den Griechen übernahmen, so lag ein Bedürfnis zum Scenenwandel während einer Aufführung nicht vor; vollzogen konnte er übrigens werden durch Drehung oder Verschiebung der Dekoration und Umdrehung der Coulissen (s. die Artikel „Dekoration" u. „Coulissen").

Schaugepränge. Seit der letzten Zeit der Republik war die Entfaltung großen Schaugepränges auf der Bühne beliebt, besonders bei der Aufführung von Tragödien und historischen Schauspielen. Diese Neigung bethätigte sich nicht nur in der Pracht der Kleidung (s. d.), sondern auch darin, daß man nicht nur kriegerische Scenen und Gefechte, oft mit Aufgebot eines großen Personals, das zum Teil sogar beritten war, auf der Bühne vorführte, sondern auch Triumphzüge und andere prunkvolle Schaustellungen. Vgl. Cic. ad fam. 7, 1, 2; Horat. Ep. 2, 1, 187 ff.

Schauspieler (actores, ludiones [das eigentl. lat. Wort], histriones [etruskisches Wort], über noch andere Benennungen vgl. Grysars Aufsatz über die Mimen p. 319). Es sind drei Gattungen der Schauspieler zu unterscheiden: die eigentlichen Schauspieler (Tragöden und Komöden), die Mimen (Groteskkomiker, Clowns), die Pantomimen (Tänzer und Gebärdenspieler). Die Schauspieler gingen aus dem Sklavenstande hervor und blieben oft ihr Leben hindurch Sklaven, so daß also ihr Verdienst ganz oder zum Teil ihrem Herrn zufiel und der letztere sie nach Belieben an einen Theaterdirektor vermieten konnte. Die Ausbildung befähigter Sklaven zum Schauspielerberufe konnte daher ein einträgliches Geschäft sein (man sieht dies aus dem anläßlich der Ermordung des Schauspielersklaven Panurgus geführten Prozesse, vgl. Ciceros Rede für den Schausp. Roscius). Wurde ein Schauspielersklave freigelassen, so übernahm er gewöhnlich die Verpflichtung, sein Talent dem früheren Herrn unter gewissen Bedingungen zur Verfügung zu stellen, also z. B. unentgeltlich in dessen Hause zu spielen (man sehe z. B. Digg. 37, 1, 25). Weil der Schauspielerberuf den Sklaven überlassen war, so galt er als entehrend (Edict. praetoris Digg. 3, 2, 1: infamia notatur, qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scaenam prodierit. Vgl. Cic. de rep. 4, 10; Corn. Nep. prooem.; Tertull. de spect. 22; Augustin., De civ. Dei 2, 12 und 27). Daher durfte kein Freigeborner schauspielerisch die Bühne betreten, und es war also eine schwere Ehrenkränkung, wenn Cäsar den Ritter Laberius (s. d.), und wenn wiederholt Augustus, Tiberius und andere Kaiser Ritter und Senatoren zu schauspielerischem Auftreten zwangen (vgl. den Artikel „Ritter"). Da die Schauspieler für ehrlos galten, so konnten sie wegen schlechter Leistungen oder schlechten Betragens körperlich gezüchtigt werden (Plaut. Amphitr. prol. 84 f.). Augustus gewährte den Schauspielern allerdings Befreiung von der Prügelstrafe (Tac. Ann. 1, 77), brachte indessen doch wiederholt Leibesstrafen gegen Schauspieler in Anwendung (Suet. Oct. 45). Von municipalen Ehrenämtern waren die Schauspieler durch die lex Roscia (45 v. Chr.) ausgeschlossen, jedoch wurde in der Kaiserzeit dieses Gesetz wiederholt unbeachtet gelassen, wie überhaupt damals (und selbst schon in Ciceros Zeit, denn man denke an Äsopus [s. d.] und Roscius [s. d.]) durch Talent ausgezeichnete oder vom Glück begünstigte Schauspieler zu angesehener und selbst einflußreicher gesellschaftlicher Stellung gelangten (s. Beispiele hierfür in der chronolog. Übersicht). Ja, das Gebaren der Schauspieler war oft ein übermütiges und zügelloses, so daß Polizeimaßregeln, wie Verbannung aus Italien, gegen sie ergriffen werden mußten (vgl. Tac. Ann. 1, 77 u. 4, 14). — Die Schauspieler, soweit sie nicht der Haushaltung des Kaisers oder eines reichen Privatmannes angehörten (Petron. c. 53; Plin. Ep. 5, 19; 7, 24; 9, 36 u. 40; Plut. de vitioso pudore c. 6), waren zu kleinen Gesellschaften oder Truppen (grex, caterva) vereinigt, an deren Spitze

ein Direktor (dominus) stand, der seine Dienste den Spielgebern, bzw. dem Staate vermietete und seinerseits die Geschäfte mit den Theaterdichtern vermittelte. Der Direktor besoldete auch die Mitglieder seiner Truppe. Über die Honorarverhältnisse und überhaupt über die materielle Lage der Schauspieler vgl. den Artikel „Honorar der Schauspieler". — Die Zahl der Mitglieder einer römischen Schauspielertruppe war größer, als die einer griechischen (Diomedes p. 491, 2 K: in Graeco dramate fere tres personae solae agunt ... quarta semper muta, at Latini scriptores complures personas in fabulis introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent. Vgl. Steffen in Acta soc. philol. Lips. II 1, p. 109 [er nimmt als Maximum sieben Schauspieler an] u. Bosse, Quaest. Terent. Leipzig 1874 Diss. [nimmt fünf Schauspieler als Maximum an]; Dziatzko, Jen. Litteraturztg. 1874 p. 29, glaubt, daß dieselbe Rolle in verschiedenen Akten von verschiedenen Schauspielern habe gespielt werden können). S. auch die Artikel Rollenverteilung und Rollen.

Schauspielerinnen. Schauspielerinnen traten nur in den Mimen, in sehr später Zeit auch in Komödien auf (Donat. ad Terent. Andr. 4, 3: Et vide non minimas partes in hac comoedia Mysidi attribui h. e. personae femin‍ae, sive haec persona per virum agitur, ut apud veteres, sive per mulierem, ut nunc videmus). Die weiblichen Mimen konnten nur schamlose Personen sein, da an den Floralien (s. d.) von ihnen verlangt wurde, daß sie sich auf der Bühne völlig entkleideten. Über die Vortrefflichkeit, mit welcher weibliche Rollen von Männern gespielt wurden, selbst mit getreuer Nachahmung der weiblichen Leibesbeschaffenheit, vgl. Iuv. 3, 93 ff.

Schauspielervereine s. Vereine der Schauspieler.

Schauspielkunst. Die Kunst des eigentlichen Schauspielers (Tragöden und Komöden) bestand in dem deklamatorischen Vortrag oder Gesang einerseits, in mit Tanz verbundenem Gebärdenspiel andrerseits. Das letztere wurde als das Wesentlichere und Wichtigere betrachtet, so daß der Schauspieler, wie schon Livius Andronikus (s. d.) im J. 240 v. Chr. (Liv. 7, 2), sich häufig auf Tanz und Gestikulation beschränkte, den Vortrag aber einem Gehilfen überließ (s. den Artikel „Gebärdenspiel"). Vgl Boissier, De la signification des mots ‚cantare' et ‚saltare' et ‚saltare tragoediam' in: Revue archéologique No 8, II 2 p. 333. Die Mimen suchten besonders durch Groteskkomik und Gesichtskomik (s. d.) zu wirken. Da sie allein unmaskiert auftraten, war ihnen Anwendung des Mienenspiels (s. d.) möglich. Die Pantomimen spielten stumm. Gelegentliche Bemerkungen über die Deklamation und Gestikulation der Schauspieler giebt Quintilian (Inst. 1, 11, 1; 2, 35; 2, 10, 13; 11, 3, 112 und 178 u. a.). Zu seiner Zeit scheinen die Schauspieler die Mitte gehalten zu haben zwischen realistischer und affektierter Vortragsweise (Inst. 2, 10, 13). Einen Wandel des Geschmacks deutet an Tacit. dial. de or. 28.

Seneca, L. Annäus, geb. einige Jahre vor Chr. zu Corduba (Spanien), gest. 65 n. Chr. (vgl. Tacit. Ann. 15, 62 f.) verfaßte die Tragödien: 1. Hercules (furens), 2. Troades, 3. Phoenissae, 4. Medea, 5. Phaedra, 6. Oedipus, 7. Agamemnon, 8. Thyestes, 9. Hercules (Oetaeus). Aufgeführt wurden diese Dramen schwerlich. Nicht von Seneca verfaßt ist die Praetexta Octavia. Vgl. Schanz a. a. O. I p. 255 ff. und 400 ff.

Sessel. Ehe im römischen Theater feste Sitzplätze eingerichtet waren, pflegte, wer sitzen wollte, sich einen Sessel mitzubringen oder einen solchen zu ermieten. Im J. 155 v. Chr. wurde das Sitzen im Theater durch Senatsbeschluß verboten (Liv. epit. 48; Val. Max. 2, 4, 2). Dauernde Wirkung hatte dies Verbot selbstverständlich nicht. Vgl.

Ritschl, Parerga p. 219; Mommsen, R. G. I² 885; von Boltenstern, De rebus scaenicis romanis (1875) p. 18: De spectatorum consessu testimonia Plautina.

Setzstücke. Die Setzstücke des römischen Theaters waren im wesentlichen die auf der griechischen Bühne gebrauchten, s. also den betr. Artikel in der Übersicht der Realien ꝛc. des griech. Theaters.

Siparium s. Vorhang.

Sitzordnung. In der ältesten Zeit bestand eine Sitzordnung oder vielmehr Platzordnung — denn Sitze gab es damals noch nicht (s. den Artikel Sessel) — im Theater überhaupt nicht, doch mag gewohnheitsmäßig von vornherein den Senatoren der vorderste Raum überlassen worden sein. Erst der ältere Scipio Africanus trennte im J. 194 v. Chr. die Plätze der Senatoren förmlich von denen des Volkes, was große Mißstimmung erregte (Liv. 34, 54; Val. Max. 2, 4, 3). Nach der Errichtung fester Theater wurden den Senatoren und anderen Würdenträgern, auch den Gesandten (s. d.) Ehrenplätze in der Orchestra eingeräumt. Später (zuerst durch C. Gracchus, dann endgültig durch die lex Roscia im J. 67 v. Chr.) wurden den Rittern die 14 Bänke hinter der Orchestra angewiesen (vgl. die Artikel Ritter und Decoctores). Augustus regelte die Sitzordnung neu durch die lex Iulia. Dadurch wurden die Vorrechte der Senatoren und Ritter bestätigt, die Gesandten dagegen aus der Orchestra verwiesen. Bestimmte Plätze erhielten nun auch die Vestalinnen (in der linken Orchestraloge, wo auch die Kaiserin saß, während der Kaiser [s. d.] die rechte Loge inne hatte), den Prätextaten und ihren Pädagogen, den Soldaten, den Frauen ohne männliche Begleitung (in den oberen Reihen), den Pullati, d. h. den Proletariern (ebenfalls in den oberen Reihen), seltsamerweise auch den „maritis e plebe“ (Suet. Oct. 44). Augustus' Sitzordnung scheint dauernd in Kraft geblieben zu sein. Domitian verbot den Unfug, daß die Bänke der Ritter von Unberechtigten besetzt wurden (Suet. Dom. 8, vgl. Suet. Calig. 26 am Schlusse). Vgl. Marquardt VI² (III) 535; Hübner, Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri e anfiteatri antichi, in den Annali dell' Ist. 1856, p. 55; Lancioni, Iscrizioni dell' Anfiteatro Flaviano, in: Bull. municip. di Roma 1880. p. 277. S. auch die Artikel Plätze und Tribus.

Sklaven. Aus dem Sklavenstande gingen meistenteils die Schauspieler (s. d.) hervor, selbst der Begründer des römischen Kunsttheaters, Livius Andronikus, war in seiner Jugend Sklave gewesen, ebenso der berühmteste römische Schauspieler Roscius (s. d.). Vom Besuche des Theaters wurden die Sklaven in der alten Zeit ausgeschlossen (Cic. de harusp. resp. 12, 26: illi [die Vorfahren] cum ludos facerent, servos de cavea exire iubebant). Vgl. Ritschl, Parerga p. 223. In der Kaiserzeit dagegen wurden die Sklaven im Theater geduldet (Columella de r. r.: genus id mancipiorum theatris... consuetum).

Soccus, der niedrige Theaterschuh der Komöden.

Sodalitas artificum scaenicorum s. Vereine der Schauspieler.

Sorix, ein Archimimus zu Sullas Zeit (Plut. Sulla 36).

Souffleur. Der Souffleur scheint auf dem römischen Theater (wie auch auf dem griechischen) völlig gefehlt zu haben.

Sparsio, eine Verteilung von Geschenken oder von Gewinnmarken an die Zuschauer bei den öffentlichen Spielen. Vgl. Marquardt VI² (III) 496.

Spielgeber. Die öffentlichen Spiele wurden vom Staate veranstaltet. Als Spielgeber galten daher die vom Staate mit der Leitung der einzelnen Spiele beauftragten Beamten (die kurulischen Ädilen bei den ludi Romani, den ludi Megalenses und den Floralien; die plebejischen Ädilen bei den ludi plebei; der praetor urbanus bei den ludi Apollinares). Bei von Privaten ausgerichteten Spielen waren selbstverständlich eben

diese Private die Spielgeber. — Die Spielgeber nahmen einen bevorzugten Platz im Theater ein (Dio 53, 30).

Spieltage s. Aufführungen.

Spielzeit. Die Theateraufführungen fanden in der Regel am Vormittage statt. Erst in der späten Kaiserzeit wurden gelegentlich auch Aufführungen zur Abend- und Nachtzeit veranstaltet (so bei den Säkularspielen des Philippus Arabs. Cassiod. Chron.). — Die Dauer der Aufführung einer einzelnen Tragödie oder Komödie dürfte etwa 2 bis 2½ Stunden, die eines Mimus etwa 30 bis 60 Minuten, die eines Pantomimus noch kürzere Zeit betragen haben. Genaue Angaben lassen sich nicht machen.

Spielzettel. Da die dramatische Dichtung der Römer bis etwa auf Ciceros Zeit sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie sehr fruchtbar war (freilich vorwiegend nur in Bearbeitung griechischer Urstücke), in der niederen Posse (Atellane, Mimus) aber auch fernerhin noch lange Zeit fruchtbar blieb, so konnte die Aufstellung des Spielzettels (Répertoire) der Bühnenleitung keine Schwierigkeit machen, um so weniger, als die Wiederholung bereits gegebener Stücke durchaus üblich war, also die Vorführung von Neuigkeiten keineswegs dringlich verlangt wurde. Die Feststellung des Spielzettels war Sache des Theaterdirektors, der sich aber darüber jedenfalls mit dem Spielgeber verständigen mußte, in späterer Zeit wohl auch regelmäßig das sachkundige Urteil eines Theaterrecensenten (s. den Artikel „Recensent") einholte.

Spinther, ein Schauspieler, im J. 57 v. Chr. erwähnt (Val. Max. 9, 14, 4).

Standort. Der Standort der Schauspieler und des Chors war ausschließlich die Bühne (die Orchestra wurde als Sitzraum benutzt). Wenn der Chor auftrat, was nur in der Tragödie geschah, nahm er jedenfalls den vorderen Bühnenraum ein. Die Mimen spielten nur auf der Vorderbühne, welche dann von der hinteren Bühne durch einen Vorhang (siparium) abgetrennt wurde.

Statisten. Statisten kamen auf dem römischen Theater (ebenso wie auf dem griechischen) häufig zur Verwendung.

Statius (Papinius), Dichter unter Domitian, am bekanntesten durch sein Epos „Thebais", verfaßte (den Text für) einen Pantomimus „Agave", den er an den berühmten Tänzer Paris (s. d.) vorteilhaft verkaufte (Iuv. 7, 82 ff.).

Stehplatz. Als Stehplatz wurde der auf der Präcinctio (s. d.) sich hinziehende Weg (die „via") benutzt (Tertull. de spect. 3: nam apud spectacula et in via statur).

Stephanio, Schauspieler zu Augustus' Zeit. Suet. Aug. 45 gegen Schluß.

Stiege, acherontische, eine vorn am äußersten Rande des pulpitum (Bühnengerüstes) befindliche Versenkungstreppe. Vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 655.

Stratokles, berühmter Schauspieler zu Quintilians Zeit (Quintil. Inst. 11, 3, 178 [darnach spielte St. besonders in Kuppler- und Parasitenrollen]).

Tanz s. die Artikel Gebärdenspiel, Pantomimus, Schauspielkunst.

Terentius, P., geb. (unbestimmt wann [vermutlich aber vor 185 v. Chr.] zu Karthago (daher „Afer" genannt, jedoch wahrscheinlich nicht Punier, sondern Libyer), gest. 159 v. Chr. in Griechenland, verfaßte die Lustspiele: Andria (166), Heautontimorumenos (163), Eunuchus (161), Phormio (161), Adelphoi (160), Hecyra (160). — Vgl. Bilderhdss. des Terenz. — S. Schanz a. a. O I p. 61 ff.

Tertia, weibliche Mime, Maitresse des Verres. Cic. Verr. II 3, 34, 78.

Theaterdirektor. Der Direktor einer Schauspielertruppe (dominus catervae oder gregis) war der Brotherr und zugleich der technische Leiter der Truppe, oft zugleich auch ihr erster Schauspieler (actor primarum partium), zuweilen (wenigstens in der ältesten Zeit) zugleich auch selbst Bühnendichter und Komponist. Der Theaterdirektor er-

mietete die Schauspielersklaven, deren er bedurfte, von ihren Herren und vermietete nun seinerseits seine und seiner Truppe Dienste den staatlichen oder privaten Spielgebern, falls er nicht vorzog, auf eigene Rechnung und auf eigener Bühne Vorstellungen zu veranstalten. Das letztere Verfahren dürfte aber nur von den Direktoren der speciellen Mimentruppen häufig gewählt worden sein, da diese für ihre Leistungen nur eine kleine Bühne und geringen scenischen Apparat nötig hatten. Die Aufführung von Tragödien und kunstmäßigen Komödien war wohl zu kostspielig und hatte für das große Publikum zu wenig Zugkraft, als daß sie auf Privatbühnen nutzbringend gewesen wäre. Trat der Theaterdirektor für einen oder mehrere Spieltermine in den Dienst des Staates (oder eines privaten Spielgebers), so lag ihm ob, die aufzuführenden Stücke von den Theaterdichtern zu erwerben, sie einstudieren und inscenieren zu lassen. Für seine Bemühungen erhielt er eine Pauschalsumme, aus welcher er jedoch auch die Schauspielerhonorare zu bestreiten hatte. Die Honorare, welche er den Dichtern gezahlt hatte, wurden ihm nur für diejenigen Stücke, welche Beifall fanden, ersetzt.

Theatergebäude. Kennzeichnend für das römische Theatergebäude im Vergleich zu dem griechischen sind namentlich folgende Einzelheiten: 1. Die bauliche Verbindung des Bühnengebäudes und der Bühne mit dem Zuschauerraume, wodurch die architektonische Geschlossenheit des Gesamtbaues hergestellt wurde. 2. Der massive Unterbau des Zuschauerraumes, wodurch es ermöglicht wurde, von der Umfassungsmauer aus Zugänge (vomitoria), und von diesen aus Treppen nach dem Zuschauerraume anzulegen. 3. Die Benutzung der Orchestra (s. d.) zu Sitzplätzen. 4. Die Einrichtung von Logen über den Eingängen zur Orchestra. — Über den Grundriß des Theaters vgl. den betr. Artikel in der Übersicht der Realien &c. des griech. Theaters. Stehende steinerne Theater besaß Rom erst seit dem J. 55 v. Chr., in welchem Pompejus ein solches einweihen ließ, bzw. seit dem J. 13 v. Chr., in welchem der von Cäsar begonnene Bau des sog. Marcellustheaters vollendet und gleichzeitig von Balbus ein drittes Theater errichtet wurde. Bis dahin hatte man sich mit provisorischen Holzbauten begnügt, welche in der älteren Zeit übrigens nur die Herstellung der Bühne, nicht aber die eines Sitzraumes für die Zuschauer bezweckten, vgl. Tac. Ann. 14, 20 (die näheren Angaben sehe man in der chronol. Übersicht). Das Pompejus-, das Balbus- und das Marcellustheater blieben dauernd die drei einzigen festen Theatergebäude Roms. Ein viertes Theatergebäude ließ allerdings Trajan auf dem Campus Martius errichten, es wurde aber auf Hadrians Veranlassung, sehr gegen den Wunsch der Bevölkerung, wieder abgebrochen (Vita Hadr. 9). Ein kaiserliches Privattheater scheint sich auf dem Palatin befunden zu haben (Dio 76, 3). Ein Theater vor dem Floratempel erwähnt Augustin. de civ. Dei 2, 26.

Das Pompejusth. faßte (nach Plinius) 40000, (nach Curios.) 17580, das Balbusth. (nach Plinius) 30085, (nach Notit.) 11510, das Marcellusth. (nach Curios.) 20000 Personen (die drei Theater insgesamt also 90085, bzw. 49090 Personen), vgl. Friedländer, Sittengesch. II 297.

Theater zu nur vorübergehender Benutzung, etwa bei außerordentlichen Gelegenheiten, wie z. B. bei den von Cäsar und Augustus gegebenen scenischen Spielen „in allen Sprachen“ (Suet. Caes. 39 und Aug. 43), scheinen oft aufgeschlagen worden zu sein (Vitruv. 5, 5, 7: multa theatra Romae quotannis facta. Vgl. auch Zosim. 2, 5). Außerhalb Roms besaß in der Kaiserzeit jede größere und manche kleinere Stadt des lateinischen Sprachgebietes ihr Theater; überdies wurden vielfach ursprünglich griechische Theater nach römischem Systeme umgebaut (so z. B. in Pompeji).

Theatermarken. Zum Behufe der Platzanweisung wurden an die Theaterbesucher Marken (tesserae) aus Elfenbein, Knochen oder Blei ausgegeben, welche auf der einen

Seite die Bezeichnung des Platzes, auf der andern ein Emblem trugen. Viele ſolcher Marken (ſog. piombi) ſind noch erhalten. Vgl. den betr. Artikel in der Überſicht der Realien ꝛc. des griechiſchen Theaters.

Theaterpolizei. Die Theaterpolizei wurde geübt durch die Liktoren der ſpielgebenden Beamten (Ädilen, Prätoren; auch Privatperſonen wurden, wenn ſie öffentliche Spiele gaben, Liktoren zugeteilt). Wo die Liktoren im Theater ihren Standort hatten, iſt unbeſtimmbar (ganz gewiß aber ſaßen ſie nicht in den Niſchen des Bühnengebäudes, wie dies ſeltſamerweiſe Overbeck in ſeinem Buche über Pompeji annimmt; eher kann man glauben, daß ſie an den Eingängen der Orcheſtra ſtanden).

In der Kaiſerzeit hielt überdies eine prätorianiſche Kohorte die Wache im Theater. Nero ließ im J. 55 in einer liberalen Anwandlung dieſe Wache in Wegfall kommen, ſah ſich aber ſchon im nächſten Jahre zu ihrer Wiedereinführung genötigt.

In der ſpäteſten Kaiſerzeit unterſtand das geſamte Schauſpielweſen der polizeilichen Aufſicht eines beſonderen höheren Beamten, des ſog. tribunus voluptatum (Cod. Theodos. lib. 15 tit. 7, 1, 13).

Theaterverwaltung. Da die öffentlichen Spiele vom Staate veranſtaltet wurden, ſo war die Theaterverwaltung Sache des Staates. Der Staat begnügte ſich indeſſen damit, beſtimmten Beamten (Ädilen, Prätoren) die äußere Leitung der ſceniſchen Aufführungen zu übertragen und beſtimmte Summen zur Deckung der Koſten anzuweiſen. Die techniſche Leitung des Theaters, namentlich die ganze Bühnenregie, blieb dem Theaterdirektor überlaſſen. Sache des letzteren alſo war es, die für einen Aufführungstermin erforderlichen Schauſpieler zuſammenzubringen, die aufzuführenden Stücke zu beſchaffen und für deren Einübung und Inſcenierung zu ſorgen. Vermutlich ſtanden in dieſen Geſchäften dem Direktor ihm untergeordnete und von ihm beſoldete Regiebeamte zur Seite, aber es iſt darüber Näheres nicht bekannt. S. den Artikel Theaterdirektor.

Für die Beſchaffung der Koſtüme und wohl auch der Setzſtücke ſorgte (ſelbſtverſtändlich auf Koſten der Spielgeber) der ſog. Choreg, der in früherer Zeit ein Privatunternehmer, in der Kaiſerzeit ein ſtaatlicher Beamter war.

Theaterwache ſ. Theaterpolizei.

Theaterzettel. Der (ſelbſtverſtändlich nicht vorhandene) gedruckte Theaterzettel wurde erſetzt durch Maueraufſchriften (Seneca, Epp. 117, 30), durch Ankündigungen von der Bühne aus und durch den jedem Drama vorausgeſchickten Prolog. S. auch den Artikel Ankündigung.

Theokrit, Pantomime, Günſtling des Caracalla. Dio 72, 21.

Tribunen. Den Tribunen waren beſondere Plätze im Theater angewieſen (Dio 44, 4; 53, 27).

Tribunus voluptatum, ein höherer Beamter, welchem (in der ſpäten Kaiſerzeit) die Aufſicht über das geſamte Schauſpielweſen übertragen war (Cod. Theodos. lib. 15, tit. 7, 1, 13).

Tribus. Den einzelnen Tribus war in den Theatern zu Rom je eine beſondere Abteilung (ein „Keil", cuneus) zugewieſen. Vgl. Mommſen, Die römiſche Tribus p. 206.

Triumphe. Die Triumphe ſiegreicher Feldherren pflegten auch durch Veranſtaltung ſceniſcher Spiele gefeiert zu werden. Zuerſt geſchah dies bei Mummius' Triumph im J. 145 v. Chr.

Unterirdiſcher Gang (vgl. den entſprechenden Artikel in der Überſicht über die Realien ꝛc. des griechiſchen Theaters). In den Ruinen des Theaters zu Magneſia am Maiandros iſt ein aus römiſcher Zeit ſtammender unterirdiſcher Gang aufgefunden worden, der unter der Vorderwand des (ſpätrömiſchen) Logeions beginnt und unter der Mitte der

Orchestra endet, wo er in einen kurzen zweiarmigen Quergang sich teilt. Der Zweck dieser Anlage ist ganz unklar. Vgl. Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Athenische Abteilung Bd. XIX p. 73.

Valvae regiae, die mittlere der drei Thüren, welche von der Scaena in das Proscenium führten, sie stellte den Eingang in den Königspalast dar (Vitruv. 5, 6, 3).

Varro, M. Terentius, römischer Polyhistor (geb. 116, gest. 27 v. Chr.), verfaßte folgende, nicht mehr erhaltene, Werke über die Geschichte und die Einrichtung des römischen Theaters: De originibus scaenicis libri tres (vgl. Cichorius in den zu Ehren Ribbecks herausgegebenen Commentationes p. 415); De actionibus scaenicis libri quinque; De actis (nach Ritschl de actibus) scaenicis libri tres. Vgl. Schanz I p. 281; Teuffel § 166, 5.

Velarium s. Zeltdach.

Vereine der Schauspieler (sodalitates oder collegia artificum scaenicorum), s. den betr. Artikel in der Übersicht der Realien rc. des griechischen Theaters. Vgl. auch Marquardt VI² (III) 538 Anm. 5. Der älteste derartige Verein war die im J. 207 v. Chr. gestiftete Dichter- und Schauspielerzunft (s. d.).

Versenkungen. Das Vorhandensein einer Versenkungsvorrichtung auf der römischen Bühne läßt sich nicht nachweisen. Man bedurfte ihrer auch nicht, da der Fall, daß auf der Bühne befindliche Personen oder Gegenstände plötzlich nach unten hin verschwinden sollen, in römischen Dramen wohl nicht vorkommt. Die „Acherontische Stiege" war (so scheint es) eine Kellerleiter, auf welcher Schauspieler, wenn sie Geister Abgeschiedener darstellten, zur Bühne emporstiegen.

Vestalinnen. Die Vestalinnen hatten einen Ehrenplatz im Theater (in der Loge über dem linken Orchestraeingange); unter ihnen saß die Kaiserin (Suet. Oct. 44; Tac. Ann. 4, 16).

Via. Unter „via" versteht man den auf der Präcinctio (s. d.) hinlaufenden Weg, der zu Stehplätzen (s. d.) benutzt wurde.

Viatores tribunicii. Die V. tr. hatten einen Sonderplatz im Theater (Tac. Ann. 16, 12; Herodian. 1, 9).

Virtuosentum. Die Einseitigkeit, mit welcher in der römischen Schauspielkunst (s. d.) das Gebärdenspiel (s. d.) gepflegt wurde, mußte die Ausbildung eines Virtuosentumes in demselben zur Folge haben, welches in den Leistungen genialer Pantomimen (s. d). einen an sich bewundernswerten Höhepunkt erreichte, aber selbstverständlich den Untergang der wahren Schauspielkunst bedeutete.

Vitalis, bedeutender Mime, jedenfalls der späteren Kaiserzeit angehörig. In seiner Grabschrift rühmt sich V. seines Reichtums und seiner Kunst in der treffenden Nachahmung bestimmter Persönlichkeiten (s. den Artikel „Gesichtskomik"). Gedruckt ist diese, in mancher Beziehung interessante, Grabschrift bei A. Mai, Auct. class. V 414 und darnach bei Meyer, Anthol. lat. II p. 89 № 1173. Vgl. Grysar a. a. O. p. 313.

Vitruvius Pollio, römischer Architekt zur Zeit Cäsars und Augustus', Verfasser eines großen Werkes über die Baukunst, in dessen fünftem Buche eingehende Vorschriften über den griechischen und römischen Theaterbau, in Sonderheit über den Grundriß (s. d.) des Theaters, gegeben werden (V 6 bis 8). Brauchbarste Ausgabe des Werkes des V. von Val. Rose u. H. Müller-Strübing. Leipzig 1867.

Vomitoria, die durch den Unterbau des Theaters führenden Zugänge zum Zuschauerraume.

Vorhang. Etwa im J. 133 v. Chr. (vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 655) wurde es üblich, vor Beginn und nach Schluß einer Aufführung die Bühne von dem Zuschauer-

raume durch einen Vorhang (aulaeum) abzuscheiden: derselbe wurde bei Beginn der Vorstellung in eine am vorderen Bühnenrande befindliche Rinne niedergelassen, nach Schluß der Vorstellung aber aus dieser heraufgezogen (vgl. die schöne Schilderung des Vorganges bei Ovid. Met. 3, 111 ff., vgl. auch Verg. Georg. 3, 24 f. u. Horat. A. P. 154).

Außerdem konnte die Vorderbühne durch einen Vorhang (siparium) von der Hinterbühne geschieden werden: es geschah dies bei den Aufführungen der Mimen, da diese nur auf der Vorderbühne stattfanden (Donat. de com.: siparium autem est mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commentantur. Darnach scheint das siparium auch bei Scenenwandlungen benutzt worden zu sein). Weil das siparium hauptsächlich bei Mimenaufführungen zur Verwendung kam, bezeichnet das Wort auch eine untergeordnete, gemeine Bühne, vgl. Iuv. 8, 186.

Wasserleitung. Eine W. legte zuerst Pompejus in dem von ihm erbauten Theater an (Val. Max. 2, 4, 6); sie diente nicht nur zu Reinigungszwecken und zur Lieferung von Trinkwasser, sondern namentlich auch dazu, um mittelst eines Hochdruckapparates kühlende Besprengungen des Zuschauerraumes zu ermöglichen.

Wettkämpfe der Dichter. Mehrfache Angaben, so namentlich die bekannte Erzählung von Laberius und Publilius Syrus (Macrob. 2, 7), deuten darauf hin, daß auch auf dem römischen Theater, wenigstens gelegentlich, Wettkämpfe der Dichter stattgefunden haben; möglich, daß zuerst Mummius solche bei Gelegenheit seiner Triumphalspiele (145 v. Chr.) veranstaltet hat. Vgl. Plaut. Trinumm. 706, Phormio prol. 16, Amphitr. prol. 69 u. 72, Casina prol. 17; Cic. ad Att. 4, 15, 6 u. Phil. 1, 15, 36; Horat. Ep. 2, 1, 181 [?]; Ovid. Trist. 2, 507 u. Fast. 5, 189; Plut. Pomp. 52. Die betreffenden Stellen lassen sich jedoch auch auf Wettkämpfe zwischen den Schauspielern deuten, und es ist dies sogar wahrscheinlicher (vgl. Ribbeck, R. Tr. p. 669 f.; anders Mommsen, R. G. II[7] 443). Nur freilich wissen wir auch über derartige Wettkämpfe nichts Näheres; daß sie aber stattfanden, scheint die Sitte der Verteilung von Corollarien (s. d.) zu beweisen, welche doch wohl als Ehrenpreise für vorzügliche schauspielerische Leistungen aufzufassen sind. Einen alle fünf Jahre stattfindenden scenischen Wettkampf richtete nach griechischem Muster Nero ein (Tac. Ann. 14, 20), aber wohl ohne Erfolg.

Wettkämpfe der Schauspieler s. Wettkämpfe der Dichter.

Zeltdach. Der Prätor Lentulus Spinther soll zuerst (bei den Apollinarischen Spielen des Jahres 60 v. Chr.) den Zuschauerraum des Theaters mit einem leinenen Zeltdache (velarium) überspannt haben (Plin. N. H. 19, 1, 6: postea in theatris tantum umbram fecere, quod primus omnium invenit Q. Catulus, cum Capitolium dedicaret. Carbasina deinde vela primus in theatro duxisse traditur Lentulus Spinther Apollinaribus ludis. Vgl. Val. Max. 2, 4, 6; Lucret. 4, 73 ff. und 6, 108; Dio 43, 6; Mart. 14. 28 f.).

Züchtigung. Da die Schauspieler (s. d.) meist Sklaven waren, so konnten sie für Vergehen, aber auch für schlechte Leistungen körperlich gezüchtigt werden. Erst Augustus gewährte ihnen Befreiung von Leibesstrafen (Tac. Ann. 1, 77), ließ aber gleichwohl wiederholt Schauspieler geißeln (Suet. Oct. 45). Unter Tiberius wurde die Wiedereinführung der Prügelstrafe für zuchtlose Schauspieler im Senate beantragt, der Antrag aber nicht angenommen (Tac. Ann. 1, 77).

Zwischenakt s. Zwischenstück.

Zwischenstück (embolium). Zur Ausfüllung der Pausen zwischen den einzelnen Akten oder Dramen wurden (in der Komödie) Flötensoli (vgl. Plaut. Pseud. am Ende des ersten Aktes), in der Tragödie Chorgesänge (Horat. A. P. 194) eingelegt, aber auch lascive Tänze wurden zu diesem Zwecke gebraucht.

C. Lateinisch-deutsches Verzeichnis einiger auf das Bühnenwesen bezüglicher Ausdrücke.

actio, Spiel (als schauspielerische Leistung).
actor, Schauspieler, (im engeren Sinne) der leitende Schauspieler, Theaterdirektor.
archimimus, Direktor einer Mimentruppe.
aulaeum, Bühnenvorhang.
balteus, Absatz (horizontale Abteilung im Zuschauerraume des Theaters).
caterva, Schauspielertruppe.
cavea. Zuschauerraum.
centunculus, Harlekinsjacke.
choragium, summum ch., das kaiserliche Gebäude zur Aufbewahrung der Kostüme und des Bühnenapparates.
choragus, Kostümlieferant, -verleiher.
collegium artificum scaenicorum, Schauspielerverein.
corollarium, Ehrengabe an Schauspieler.
crepida, Untersatz des Schuhes von Holz oder Leder (Kothurn).
cuneus, keilförmiger Radialabschnitt des Zuschauerraumes im Theater.
decoctor, herabgekommener, in Bankerott geratener Ritter.
diazoma, Absatz (horizontale Abteilung im Zuschauerraume des Theaters).
dissignator, Beamter zur Platzanweisung im Theater.
dominus gregis oder catervae, Direktor einer Schauspielertruppe.
embolium, Zwischenstück.
excuneatus, einer, welcher keinen Sitzplatz mehr gefunden hat und infolgedessen auf den Treppen oder in den Umgängen stehen muß (Apulej. Florid. 16, p. 21 ed. Krüger, vgl. Martial 5, 14).
exodium, Nachspiel.
fabula, Drama.
favitor, fautor, Anhänger eines Schauspielers.
galear, galerus, Perücke.
gradus, Sitzreihe.
grex, Schauspielertruppe.
histrio, Schauspieler.
lemniscus, Ehrenschleife, welche Schauspielern als corollarium erteilt wurde.
locus, Platz (im Theater).
lucar, Schauspielergage.
ludio, Schauspieler.
ludus, Spiel.
maenianum, Balkon.
magister, Chordirektor (Colum. 12, 3, 4).
merces, Schauspielergage.
mesochorus, Chordirektor (Plin. Ep. 2, 14).
modos facere, komponieren (= in Musik setzen).
operae theatrales, Claqueurs (Tac. Ann. 1, 16).
operarius, Statist.
orchestra, Sitzplatz der Senatoren unmittelbar vor der Bühne, Parquet.

ornamenta (pl.), Kostüm.

palin (πάλιν), da capo, vgl. Plautus, Trin. 705.

pars, Rolle.

persona, Maske.

planipes, Mime.

porticus, der Säulengang auf dem obersten Stockwerke des Zuschauerraumes im Theater (vgl. Vitruv. 5, 7).

praecinctio, Absatz (horizontale Abteilung im Zuschauerraume des Theaters).

proscaenium, Platz vor dem Bühnengebäude, Bühne, Bühnenhinterwand, (bei Claudian, De laude Stilich. II 403: Zuschauerraum, Zuschauerschaft). Zweifelhaft ist die Bedeutung des Wortes bei Plaut. Poen. 17, vgl. darüber A. Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenaltert. p. 55 Anm. 2).

pullatus, Proletarier.

pulpitum, Bühne.

ricinium, Überwurf, Mantille (der Mimen).

scaena, Bühnenwand, (im weiteren Sinne) Bühne; scaenae frons, Bühnenwand.

scaena ductilis, (verschiebbare) Hintergrundsdekoration.

scaena vers(at)ilis, drehbare, dreiseitige Coulisse.

siparium, Vorhang zur Absperrung des vorderen Bühnenraumes von dem hinteren.

soccus, niedriger Schuh der Komöden.

sodalitas artificum scaenicorum, Schauspielerverein.

sparsio, Austeilung von Geschenken an die Zuschauer.

spectaculum, Schauspiel, im Plur. auch Zuschauerraum (cavea).

spectator, Zuschauer.

subsellium, Sitzbank.

syrma, Schleppgewand.

tessera, Theatermarke, -billet (vgl. Benndorf, Ztschr. f. österr. Gymnas. Bd. 26 [1875] p. 592); auch ein Bon zur Anweisung eines Gewinnes bei Gelegenheit einer „sparsio“ (s. d.).

theatrum, (im weiteren Sinne) Theater, (im engeren Sinne) Zuschauerraum, (cavea).

tonitrua Claudiana, Theaterdonner.

tribunal, Loge.

velum, Zeltdach über dem Theater.

versura procurrens, Seitenflügel der Bühne.

D. Deutsch-lateinisches Verzeichnis einiger auf das Bühnenwesen bezüglicher Ausdrücke.

Absatz (horizontale Abteilung im Zuschauerraume des Theaters), diazoma, praecinctio, balteus.

Balkon, maenianum.

Bühne, pulpitum, (scaena bedeutet eigentlich nur die Bühnenwand).

Bühnenwand, scaena, scaenae frons.

24*



Chordirektor, magister (Colum. 12, 3, 4), mesochorus (Plin. Ep 2, 14).
Claqueurs, operae theatrales (Tacit. Ann. 1, 16).
Coulisse, scaena versilis oder versatilis.
da capo, πάλιν, vgl. Plautus, Trin. 705.
Dekoration, scaena, scaena ductilis (verschiebbare Dek.).
Direktor einer Mimentruppe, archimimus.
Direktor (einer Schauspielertruppe), dominus gregis oder catervae.
Drama, fabula.
Garderobe (d. h. Raum zur Aufbewahrung der Theaterkostüme u. dgl.), choragium.
Harlekinsjacke, centunculus.
Hofschauspieler, histrio aulicus (Hist. aug., vita Hadriani c. 19).
komponieren (= in Musik setzen), modos facere.
Kothurn, cothurnus, crepida.
Kostüm, ornamenta (pl.).
Kostümhaus, choragium.
Kostümverleiher, -lieferant, choragus.
Loge, tribunal.
(Logenschließer, ungefähr entspricht dissignator.)
Maske, persona.
Mime, planipes.
Nachspiel, exodium.
Parquet, orchestra.
Perücke, galear, galerus.
Platz (im Theater), locus.
Rolle, pars.
Säulengang, porticus.
Schauspieler, ludio, histrio, actor.
Schauspielertruppe, grex oder caterva.
Schauspielerverein, sodalitas oder collegium artificum scaenicorum.
Schleppgewand, syrma.
Schuh, (hoher der Tragöden) crepida, cothurnus, (niedriger der Komöden) soccus.
Seitenflügel (der Bühne), versura procurrens.
Sitzbank, subsellium.
Sitzreihe, gradus, die einzelnen Bänke in denselben subsellia (vgl. Vitruv. 5, 6; gradus spectaculorum, ubi subsellia componantur).
Sitzstufen, sedes, sedilia, gradus, subsellia, spectacula, ordines.
Spiel (= Aufführung), ludus, (= schauspielerische Leistung), actio, (= Schauspiel) spectaculum.
Statist, operarius.
Stehplatz, iter oder via praecinctionis (s. oben praecinctio).
Theaterbillet, tessera.
Theaterdirektor, dominus gregis oder catervae, auch actor wird in diesem Sinne gebraucht.
Theaterdonner, tonitrua Claudiana.
Treppen (die den Sitzraum vertikal teilenden Tr. im Theater), ascensus, scalae, scalaria, gradationes scalarum, itinera, viae (Vitruv. 5, 6, 2; 5, 3, 7; 5, 7, 2: Tertull., De spect. 3).
Überwurf (der Mimen), centunculus.

Vorhang, aulaeum (Bühnenvorhang), siparium (Vorhang zur Abtrennung des vorderen von dem hinteren Bühnenteile).

Zeltdach, velum, velarium.

Zuschauerraum theatrum, spectacula, cavea.

E. Bibliographische Angaben zur Geschichte des griechischen und römischen Theaters.

Agthe, Die Parabase und die Zwischenakte der altattt. Komödie. Altona 1866 (Anhang dazu 1868).

Allinson, Recension von Höpkens (s. d.) Dissertation, in: American Journal of Philology V 252.

Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnisse dargestellt. Berlin 1846.

von Arnim, De prologorum Euripideorum arte et interpolatione. Greifswald 1882. Diss.

Arnold (Th.), Die altrömischen Theatergebäude. Würzburg 1873.

Arnold, Theatervorstellungen, in Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums Bd. III p. 1750. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten &c.")

Arnold, De rebus scaenicis in Euripidis Cyclope. Nordhausen 1875.

Arnold, De Euripidis re scaenica. Nordhausen 1888. Progr. des Gymnas. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten &c.")

Arnoldt, Die Chorpartieen bei Aristophanes scenisch erläutert. Leipzig 1873.

Ascherson, De parodo et epiparado tragoediarum graecarum. Berlin 1856.

Ascherson, Umrisse der Gliederung des griech. Dramas. Leipzig 1862.

de l'Aulnay, De la saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens. Paris 1790.

Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters. Wien 1875.

Bergk, Griechische Litteraturgeschichte. Bd. I Berlin 1872, Bd. II und III herausg. v. Hinrichs. Berlin 1883.

Bernhardy, Grundriß der griechischen Litteraturgeschichte. Teil I: Innere Geschichte. 4. Ausg. Halle 1876; Teil II (in zwei Abteilungen): Geschichte der griech. Litt. 3. Ausg. Halle 1872/75.

Bethe, De scaenicorum certaminum victoribus. Rostock 1894 (Einladungsschrift der Universität für das Sommersemester 1894).

Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Leipzig 1896.

Böckh, Encyklopädie und Methodologie der philolog. Wissenschaften (Leipzig 1877), p. 518 ff.

Bodensteiner, Scenische Fragen. (Über Auf- und Abtreten der Schauspieler.) Leipzig 1893.

Bodensteiner, in: (Bursians) Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft. 1896. Band 89 S. 1 bis 62 (kritischer Bericht).

Bosse, Quaestiones Terentianae. Leipzig 1874. Diss.

Brentano, Untersuchungen über das griechische Drama. 1. Aristophanes 1871. — 2. Aristophanes und Aristoteles oder über ein angebliches Problem der altattischen Komödie. 1873.

Briel, De Callistrato et Philonide sive de actionibus Aristophaneis. Berlin 1887. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.") S. auch Hiller.

Brinck, Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes. Halle 1885. Diss. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Brill, Quaestiones scaenicae ad choregiam pertinentes, Lugduni Batav. 1867.

Brownson, Über das Theater in Eretria (an welchem u. a. der von der Mitte der Orchestra bis hinter die Proskenionswand sich erstreckende unterirdische Gang bemerkenswert ist), in: American Iournal of Archaeology VII p. 43.

Bruhn, Lucubrationum Euripidearum capita selecta. Commentatio ex supplementis annalium philologicorum seorsum expressa. Leipzig 1886. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Bruns, Die griechischen Tragödien als religionsgeschichtliche Quelle. Rede zu Kaisers Geburtstag. Kiel (Univ.) 1894.

Buchholtz, Die Tanzkunst des Euripides. Leipzig 1871.

Capps, The Stage in the Greek Theatre according to the extant Dramas. New Haven 1891. Diss. (Berlin 1893.)

Capps, Vitruvius and the Greek Stage (Sonderabdruck aus den von der Univers. Chicago herausgegebenen Studies in Classical Philology t. I. Chicago 1893).

Cavaddias, Fouilles d'Épidaure. Athen 1891.

Christ, Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeit Justinians (Handbuch der klaissischen Altertumswissenschaft, herausg. von J. v. Müller. Bd. VII). Nördlingen 1889.

Christ, Das Theater des Polyklet in Epidauros in seiner litterar- und kunsthistorischen Bedeutung. München 1894. (Sitz.-Ber. der bayer. Akad.)

Christ, Bedeutungswechsel einiger auf das griech. Theater bezüglicher Ausdrücke, in: Jahrbb. f. Philol. 1894 S. 27.

Christ, Über die Chronologie attischer Dramen, in: Jahrbb. f. Philol. 1894 S. 157, vgl. auch Sitzungsb. d. Münchener Akad. d. Wiss. 1894 (philos.-hist. Kl.) I 47.

Cichorius, Untersuchung über M. T. Varros Libri de originibus scaenicis, in: Commentationes quibus O. Ribbeckio etc. p. 415.

Cook, On the Thymele in the Greek Theatres, in: Class. Rev. IX 378.

Corssen, Origines poesis Romanae. Berlin 1846 (p. 151 ff. wird über die Atellanen gehandelt).

Croiset, Le second acteur chez Eschyle, in: Mémories présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. T. X, 1e partie (Paris 1893) p. 193.

Curtius (Ernst), Orchestra und Bühne, Berl. arch. Ges. Januars. 1893.

Dähn, Scenische Untersuchungen. Danzig 1892. Progr.

Defosse et **Lechat,** Epidaure. Paris 1895.

Dierks, Das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie, in: Archäologische Zeitung Bd. 43 (1886) Sp. 35.

Dörpfeld s. Hiller von Gaertringen.

Donaldson, The Theatre of the Greeks. London 1849 (8. Aufl. 1875).

Droysen, Quaestiones de Aristophanis re scaenica. Bonn 1868.

Dümmler (F.), Scenische Vasenbilder, in: Rheinisches Museum Bd. 43 p. 355 ff.

Dütschke, Das antike Theater zu Fiesole, in: Denkmäler und Forschungen 1876 p. 93 ff.

Dumon, Le théâtre de Polyclète, Paris 1889 (vgl. Mnemos. XX 419, Berl. philol. Wochenschr. XIV 1617 und XV 284).

Dziatzko, Einleitung zu seiner Ausg. des Terenz (in: Ausgewählte Komödien des Terenz I² 1885, S. 21).

Enger, De histrionum in Aristophanis Thesmophoriazusis numero. Oppeln 1840.

Fabricius, Über Vitruvs Theaterentwurf, Rhein. Mus. Bd. 46 p. 337.

Falkener, On the Theatres of Vicenza and Verona, in: Mus. of Classical Antiquities II 167 ff.

Foucart, De collegiis scaenicorum artificum apud Graecos. Paris 1873.

Foucart, Des associations religieuses chez les Grecs. Paris 1873.

Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine. 6. Ausg. Leipzig 1888/90, 3 Bde.

Friedländer, Die (römischen) Spiele (einschließlich des Theaterwesens), in: Marquardt-Mommsen, Handbuch der römischen Altertümer. Bd. VI. Zweite Ausg. Leipzig 1885.

Friedländer, De artificibus Dionysiacis. Königsberg 1874. Index schol. hib.

Genelli, Das Theater zu Athen hinsichtlich auf Architektur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt erläutert. Berlin 1818.

Geppert, Die altgriechische Bühne. Leipzig 1843.

Groddeck, De aulaeo et proedria gr., in: Seebode, Misc. crit. vol. I 293 (erschien 1821).

Grysar, De Doriensium comoedia. Köln 1828.

Grysar, De Graecorum tragoedia qualis fuerit circa Demosthenis tempora. Köln 1830.

Grysar, Über das canticum und den Chor in der röm. Tragödie, in den Abhandl. der Wiener Akad. 1855 S. 365 ff.

Grysar, Der römische Mimus, in: Sitzungsberichte d. Wiener Akad. d. Wissensch., philol.-hist. Kl Bd. 12 (1854) p. 237.

Grysar, Über den römischen Pantomimus, in: Rhein. Mus. II 30.

Grysar, Über den Zustand der römischen Bühne im Zeitalter des Cicero, in: Allgem. Schulzeitung 1832 S. 313—374 (vielfach veraltet).

Haigh, The Attic Theatre. Oxford 1889. (Vgl. Berliner philolog. Wochenschr. 1890 p. 461). Vgl. auch Class. Rev. IV 277 (s. auch 274 u. V 97).

Harzmann, Quaestiones scaenicae. Marburg 1889. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten &c.")

Haupt, De scaena Acharnensium Aristophanis quae parodum sequitur. Berlin 1872/73. Index schol.

Helbig, Quaestiones scaenicae. Bonn 1861 (vgl. Petersen in Fleckeisens Jahrbb. 1865).

Hense, Der Chor des Sophokles. Berlin 1877.

Hermann (C. Fr.), De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis. Marburg 1840.

Hermann (G), De choro Eumenidarum, in: Opusc. II 129.

Hermann (G.), De re scaenica in Aeschyli Orestea. Leipzig 1846.

Hertzberg, Die Geschichte Griechenlands unter der Herrschaft der Römer. Halle 1866/75, 3 Bde.

Heydemann, Die Phlyakendarstellungen auf gemalten Vasen, in: Jahrbb. des

kaiserl. deutschen archäolog. Institutes, Bd. I (1886) p. 260. (Vgl. A. Müller [s. d.] „Die neueren Arbeiten rc.")

Hiller, Recension über Briels [s. d.] Schrift, in: Philol. Anzeiger XVII 361. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Hiller v. Gaertringen, O. Kern, W. Dörpfeld, Ausgrabungen im Theater von Magnesia am Maiandros, in: Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäolog. Instituts. Athenische Abteilung. Bd. XIX (1894), Heft 1 S. 65.

Hodermann, Findet die den älteren griechischen Dramatikern auferlegte Beschränkung der Schauspielerzahl Anwendung auf die Komödien des Terenz? Festschrift des Görlitzer Gymnas. zur 40. Philologenversammlung (1889).

Hoffer, De personarum usu in Terentii comoediis. Halle 1877.

Hoffmann, Die Akustik im Theater der Griechen. Thun 1881.

Höpken, De theatro attico saeculi a. Chr. quinti. Bonn 1884 Diss. (will beweisen, daß im 5. Jahr. Schauspieler und Chor nur auf der Orchestra gespielt haben).

Höpken, De theatri attici orchestra (in: Tirocinium philologicum. Berlin 1883).

Homolle, Comptes et inventaires des temples Déliens de l'année 279, in: Bull. de corresp. hell. t. XIV (1890) 389.

Hübner, Iscrizioni esistenti sui sedili etc.

Jahn (O.), Prolegomena ad Persii satiras (in seiner Ausg. des Persius, Leipzig 1843).

von Jan, Die musischen Festspiele in Griechenland, in: Verhandlungen der Philologenversammlung zu Zürich (Leipzig 1888) p. 71. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Judeich, Lenaion, Rhein. Mus. 47 (1892) p. 53.

Julius, Erläuterung zu Zillers Plan des Dionysostheaters, in: Lützows Ztschr. f. bild. Kunst XIII 193 u. 236.

Jung (Julius), Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit. Prag 1883. Zwei Bändchen, in deren erstem das Theater behandelt wird.

Kaibel, in: Hermes Bd. 23 p. 268 (auf Rhodus bezüglicher Schauspielerinschrift).

Kaehler, Aristophanea. Sonderabdruck aus den: Commentationes quibus Ottoni Ribbeckio congratulantur discipuli Lipsienses. Leipzig 1887. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Kannegießer, Die alte komische Bühne in Athen. Berlin 1817 (vgl. Böckh, Kleine Schriften V S. 67).

Kawerau, Theatergebäude, in: Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums Bd. III p. 1732. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Kern, Theaterinschriften von der Agora in Magnesia am Maiandros, in: Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Bd. XIX (1894) p. 93.

Kirchhoff, Die orchestische Eurhythmie der Griechen. Altona 1873 f.

Kirchhoff, Der Rhombos in der Orchestra des Dionysostheaters. Altona 1885. Progr. (Vgl. auch die Progr. Altona 1882 f.)

Klein, Geschichte des Dramas. Bd. 1 und 2 (das griechische und das römische Drama). Leipzig 1865.

Kock, De parabasi antiquae comoediae Atticae interludis. Anklam 1846.

Koch, Aristophanes als Dichter und Politiker, in: Rheinisches Museum Bd. 39 p. 118.

Koch, Über die Parodos in der griechischen Tragödie. Posen 1850.

von Köhler, Masken. Petersburg 1833.

Körte, Archäologische Studien zur alten Komödie, im Jahrbuch d. kais. deutschen archäologischen Instituts Bd. VIII (1893) p. 61, und Athen. Mitteil. XIX 519.

Körting, Recension von Bethes [s. d.] „Prolegomena" in: Neue philolog. Rundschau. Jahrg. 1896 No 16 und 17.

Kolster, De parabasi veteris comoediae atticae parte antiquissima. Altona 1829.

Koob, De mutis quae vocantur personis in Graecorum tragoediis. Halle 1882.

Krause (Joh. H.), Theogenes oder wissenschaftliche Darstellung der Gymnastik, Agonistik und Festspiele der Hellenen. Halle 1835.

Krause (Joh. H.), Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen. Halle 1841.

Krause (Joh. H.), Artikel „Pentathlon" in Erichs und Grubers Allgem. Encykl.

Lanciani, Iscrizioni dell' Anfiteatro Flaviano, in: Bull. comm. di Roma 1880.

Latyschew, Grundriß der griech. Altertümer. Bd. II. Petersburg 1889 (russisch).

van Leeuwen, Quaestiones ad historiam scaenicam pertinentes, in: Mnemosyne, N. F. XVI p. 251. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten 2c.")

Liebenam, Zur Organisation und Geschichte des römischen Vereinswesens. Leipzig 1890.

Lindner, Om Grekernes theater och skådespiel. Stockholm 1865.

Lipsius, Bemerkungen über die dramat. Choregie. Berichte der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch., philos.-hist. Kl. 1885 p. 412. (Dazu ein Nachtrag ebenda 1887 p. 278.) (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten 2c.")

Lohde, Die Skene der Alten. (Programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin) 1860.

Lopez, Teatro di Parma, in: Bull. dell' Ist. aech. 1844 p. 168 ff. (Vgl. auch ebenda 1845 p. 54 die Anzeige von: Lettere intorno alle rovine di un antico teatro scoperto in Parma. Parma 1844.)

Lüders, Die dionysischen Künstler. Berlin 1873.

Mahaffy, The Theatre of Dionysos at Athens. Academy 1889 I 313.

Marquardt-Mommsen, Handbuch der römischen Altertümer. Bd. VI Die Staatsverwaltung Bd. III (enthält den von Friedländer bearbeiteten Abschnitt über die Spiele einschließlich des Theaterwesens). 2. Ausg. Leipzig 1885.

Mommsen (A.), Berichte über die griech. Sakralaltertümer, in Bursians Jahresbericht Bd. LII p. 335. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten 2c.")

Mommsen (Th.), Römische Geschichte. Bd. 1 bis 3. 8. Ausg. Berlin 1888/89.

Müller (Albert), Lehrbuch der griech. Bühnenaltertümer. Freiburg i. B. 1886 (Hauptwerk über das griech. Theaterwesen). Dazu die Ergänzung:

Müller (Albert), Die neueren Arbeiten auf dem Gebiete des griech. Bühnenwesens. Eine kritische Übersicht. Göttingen 1891. (Philologus, Suppl. VI, vgl. auch Philologus XLV^ac 237.)

Müller, (E.), De genio etc. aevi Theodosiani. Havniae 1797.

Müller (C. O.), Erläuternde Abhandlung in seiner Ausg. von Aischylos' Eumeniden. Göttingen 1833.

Muff, Über den Vortrag der chorischen Partieen bei Aristophanes. Halle 1872.

Muff, Die chorische Technik des Sophokles. Halle 1877.

Muhl, Symbolae ad rem scaenicam Acharnensium Aviumque Aristophanis fabularum accuratius cognoscendam. Augsburg 1879.

Mundt, Dramaturgie oder Theorie und Geschichte der dramat. Kunst. Berlin 1848. 2 Bde.

Munk, De fabulis Atellanis. Leipzig 1840.

Navarre, Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien. Paris 1895 (populär im guten Sinne des Worts).

Neckel, Das Ekkyklema. Friedland 1890. Progr.

Neukirch, De fabula togata. Leipzig 1833.

Niejahr, Quaestiones Aristophaneae scaenicae. Greifswald 1877. Progr.

Niejahr, De Pollucis loco qui ad rem scaenicam spectat. Greifswald 1885. Programm.

Niejahr, Commentatio scaenica. Progr. des Stadtgymnas. zu Halle a. S. 1888. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Nikitin, Zur Geschichte der dramat. Wettkämpfe in Athen. Petersburg 1882. (Vgl. Bursians Jahrb. XL p. 361.)

Oehmichen, Griechischer Theaterbau. Berlin 1886. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.") Vgl. auch Rhein. Mus. Bd. 46 S. 99 ff.

Oehmichen, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer, in: von Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften. V 3. München 1890.

Oehmichen, Über die Anfänge der dramat. Wettkämpfe in Athen, in: Sitzungsberichte der k. bayer. Akademie der Wissensch., hist.-phil. Kl. 1889 II p. 103. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Oehmichen, Zur Eisodosfrage. Wochenschrift f. klass. Phil. XI 362. Vgl. Capps in: Class. Rev. VIII 315.

Opitz, Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer. Leipzig 1889. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Overbeck-Mau, Pompeji, 4. Ausgabe (1884) S. 156 ff. (über das große Theater in P.).

Paulson, Den grekiska teatern under det femte århundradet f. Kr. Öfversigt af de nyare forskningarna i frågan. Göteborg 1894 (Universitätsschrift).

Petersen, Über die Preisrichter der großen Dionysien zu Athen. Dorpat 1878. Programm.

Petersen, Scaenica. (Wiener Studien VII 175.)

Pickard, Der Standort der Schauspieler und des Chors im griechischen Theater des 5. Jahrh. München 1892. (Übers. in: Amer. Journ. of Phil. XIV.)

Poland, De collegiis artificum Dionysiacorum. Dresden 1895. Progr. des Wettiner Gymnasiums.

Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis particulae duae. Berlin 1893. Diss.

Pron, Les théâtres d'automates en Grèce au IIe siècle avant l'ère chrétienne d' après les *Αὐτοματικά* d' Héron d' Alixandrie. Paris 1880.

Reisch, Recension über A. Müllers Lehrbuch ꝛc. in: Ztschr. f. österreich. Gymnas. 1887 p. 270. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Reisch, De musicis Graecorum certaminibus capita quatuor. Wien 1875 (und 1886).

Reisch, Griechische Weihgeschenke. Wien 1890. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten ꝛc.")

Reisch, Vortrag auf der Kölner Philologenvers. 1895. (Verhandlungen S. 52 ff.)

Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Leipzig 1875.

Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung. Bd. I Dichtung der Republik. 2. Ausg. Stuttgart 1894; Bd. II Dichtung des augusteischen Zeitalters. Stuttgart 1889; Bd. III Dichtung der Kaiserzeit. Stuttgart 1892.

Ribbeck, Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnis der griechisch-römischen Komödie. (Mit einer Übersetzung des plautinischen Miles gloriosus.) Leipzig 1882.

Richter, Die Verteilung der Rollen unter die Schauspieler der griech. Tragödie. Berlin 1842.

Ritschl, Parerga zu Plautus und Terenz. 1845.

Röhricht, Quaestiones scaenicae ex prologis Terenti petitae (Dissert. Argentor. VIII).

Rohde, De Iulii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus. Lipsiae 1870.

Rohde, Scaenica, in: Rhein. Mus. N. F. Bd. 38 p. 251 und Bd. 39 p. 162.

Rosenkranz, De choregia et choreutarum numero. Rostockii 1873.

Saint-Saëns, Notes sur les décors du théâtre dans l'antiquité romaine. Paris 1886. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Sauppe, Über die Preisrichter der Dionysien, in: Berichte der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig, philos.-hist. Kl. 1855 p. 1.

Sauppe, Commentatio de collegio artificum scaenicorum atticorum. Göttingen 1876. Index schol. aest.

Schanz, Geschichte der römischen Litteratur (in: Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, herausg. von Iwan v. Müller. Bd. 8). München 1891.

Scheidemantel, Quaestiones Euanthianae. Leipzig 1883 (handelt u. a. über die Terenzscholien).

Schillbach, Über das Odeion des Herodes Attikus. Jena 1858.

Schmidt, Über die Zahl der Schauspieler bei Plautus und Terenz. Erlangen 1870.

Schmidt, Scaenica (das steinerne Dionysosth.). Philologus XLVII[ss] 573.

Schmitt, Qua ratione veteres et quot inter actores Ter. fabularum partes distribuerint, in: Festschrift zur 36. Philologenversammlung. Karlsruhe 1882. (Vgl. Bursians Jahresb. Bd. 39 p. 78.)

Schmitz, De actuum in Plautinis fabulis descriptione. Bonn 1852.

Schneider, Das attische Theaterwesen, nach den Quellen gearbeitet. Weimar 1835.

Schopen, De Terentio et Donato eius interprete. Bonn 1821.

Schultze, De chori tragici Graecorum habitu externo. Berlin 1856.

Schönborn, Die Skene der Hellenen. Leipzig 1858.

Schöne (A.), Über das historische Nationaldrama der Römer. Rede, gehalten in der Aula der Universität zu Kiel an Kaisers Geburtstag 1893.

Schöne (A.), Die Alkestis des Euripides. Festrede, gehalten am Geburtstage des Kaisers 1895 (Universität Kiel).

Schöne (R.), Zu Hyginus und Hero, im Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts Bd. V p. 173.

Schück, Den grekiska teatern enligt de nyaste gräfningarne, in: Finsk Tidsskrift, 1893, 6.

Schulze, Lukianos als Quelle für die Kenntnis der Tragödie, in: Neue Jahrbb. f. Philol. u. Päd. Bd. 135 (1887) p. 117. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Sittl, Geschichte der griechischen Litteratur bis auf Alexander d. Gr. München 1884/87, 3 Bde.

Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890.

Sittl, I personaggi dell' Atellana, in: Rivista di storia antica e scienze affini. Anno I (1895) 27.

Sommerbrodt, Die altgriechische Bühne. Stuttgart 1863.

Sommerbrodt, De Aeschyli re scaenica. Drei Progr. Liegnitz 1848 und 1851, Anklam 1858 (Scaenica collecta. Berlin 1876).

Sommerbrodt, De chori tragici principibus, in: Scaenica p. 5.

Stark, Das altgriechische Theatergebäude nach sämtlichen bekannten Überresten dargestellt auf 9 Tafeln. Potsdam 1843 fol.

Steffen, De actorum in fabulis Terentianis numero ac distributione, in: Acta societ. philol. Lips. II 1.

Susemihl, Geschichte der griechischen Litteratur im Zeitalter der Alexandriner. 2 Bde. Leipzig 1891/92.

Tate, Sketches of the History and the Exhibition of the Grecian Drama. Museum criticum II. Cambridge 1827 f.

Teuber, De auctoritate commentorum in Terentium etc. Eberswalde 1881. Progr.

Teuffel, Geschichte der römischen Litteratur. 5. Aufl. Leipzig 1890.

Texlar, Die dramatische Technik des Aristophanes. Stettin 1884.

Todt, Noch einmal die Bühne des Aischylos (gegen v. Wilamovitz [s. d.], in: Philologus XLVIII, N. F. II 505). (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Völker, De Graecorum fabularum actoribus. Halle 1880. Diss.

Wecklein, Über den Schauplatz in Aischylos' Eumeniden und über die sog. Orchestra in Athen, in: Abhandlungen der k. bayer. Akad. d. Wissensch., hist.-philol. Kl. 1887 p. 62, vgl. auch ebenda 1893 II 393. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten rc.")

Wecklein, Bericht über die griech. scenische Archäologie (1879/84) in: Bursians Jahresb. XL 357.

Weinberger, Beiträge zu den Bühnenaltertümern aus Donats Terenzkommentar, in: Wiener Studien XIV (1892) p. 120 ff.

Weißmann, Die scenische Aufführung der griech. Dramen des 5. Jahrhunderts. München 1893. Diss. (Vgl. auch Jahrbb. f. Philol. 1895 p. 673.)

Welcker, Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet. Rhein. Mus. Supplementband II (in drei Abteilungen). Bonn 1839/41.

Wheeler, The Theatre of Dionysos. Papers of the American School at Athens I (1882 f.). Boston 1885.

White, The „Stage" In: Aristophanes. Harvard Studies in Class. Phil. II 159.

Wieseler, Über die Thymele des griechischen Theaters. Göttingen 1847.

Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851. 4.

Wieseler, Griechisches Theater, in: Erschs und Grubers Allgem. Encykl. Bd. 83 p. 204.

Wieseler, Disputatio de loco, quo ante theatrum Bacchi lapideum exstructum Athenis acti sint ludi scaenici. Göttingen 1860.

Wieseler, Commentatio de tesseris eburneis osseisque theatralibus quae feruntur. I und II. Göttingen 1866/67. Vgl. Mon. dell' Ist. IV Tafel 52 f.



Wieseler, Scenische und kritische Bemerkungen zu Euripides' Kyklops. Göttingen 1881.

Wieseler, Scaenica. Nachr. d. Göttinger Gesellsch. d. Wiss. 1890 p. 200.

von Wilamowitz-Möllendorff, Analecta Euripidea. Berlin 1875.

von Wilamowitz-Möllendorff, Die Bühne des Aischylos, in: Hermes XXI 597. (Vgl. A. Müller [s. d.] in: „Die neueren Arbeiten.")

von Wilamowitz-Möllendorff, Euripides' Herakles. 2. Ausgabe. Band I. Berlin 1895.

Wilmanns, De didascaliis Terentianis. Berlin 1864.

Wiskemann, Untersuchungen über Qu. Roscius Gallus. Hersfeld 1854.

Witzschel, Die tragische Bühne in Athen. Jena 1847.

Zernecke, De choro Sophocleo et Aeschyleo quaestionum capita tria. Breslau (Druckort Posen) 1885. Diss. (Vgl. A. Müller [s. d.]: „Die neueren Arbeiten rc.")

Ziegler, De mimis Romanorum. Göttingen 1788.

Zielinski, Die Gliederung der altattischen Komödie. Leipzig 1885.

Zielinski, Die Märchenkomödie in Athen. Petersburg 1885. Jahresbericht der deutschen Schulen zu St. Annen (auch in Sonderdruck erschienen).

Zielinski, De lege Antimachea scaenica. Petersburg 1884.

Ziller, Plan des Dionysostheaters, in: Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1862 und (verbessert) bei Wheeler, Papers of the American School at Atehns, Boston 1885 I 121. Vgl. Lützows Ztschr. f. bild. Kunst XIII 193 u. 236.

